中国近现代音乐家评传



汪毓和 著

下册 ● 现代部分

文艺出版社

中国近现代音乐家评传

（下册·现代部分）

汪毓和 著

文化艺术出版社

中国近现代音乐家评传
（下册·现代部分）
汪毓和　著
*
文化艺术出版社出版
（北京丰台区万泉寺甲1号）
新　华　书　店　经　销
北京朝龙印刷厂印刷
开本850×1168毫米 1/32 印张10 字数260,000
1998年9月北京第1版　1998年9月北京第1次印刷
ISBN 7-5039-1737-7/I·764
定　价：16.80元

目　录

序

李焕之

音乐史学家汪毓和曾悉心研究我国近代音乐文化的发展史，长期以来积累了相当丰富的史料。最近他完成了一部以评述音乐家的创作活动为主要内容的《中国近现代音乐家评传》。我很赞赏这种著述，可以说，比较广泛而系统地评述我国近现代作曲家的（而且还不限于已故去的作曲家的）评传，这还是第一部，也可以说是以音乐创作为核心的中国近现代音乐发展史的论著。

我认为，人类文化的发展，无不以创造性的建树作为推动历史前进的动力。音乐文化的历史长河，就是包括在人类创造精神财富的历史之中。这就是说，音乐创作是研究音乐历史的核心，也是体现音乐文化进步的主要标志。我国近现代音乐文化的发展进步，如果以作曲家的创作活动为核心来加以评述，那是很有意义，也是非常必要的。当然，音乐创作活动在整个音乐事业中不是孤立的，它必然要受到音乐活动的各种条件的扶持——如音乐教育、音乐表演艺术与音乐传统、外来音乐的继承、借鉴，尤其是社会音乐生活对创作的支持等等，音乐创作才能得到长足的发展。但是如果没有自己国家、民族的创作，也就谈不到自己国家、民族的音乐文化。

对我国近现代作曲家及其作品的评述，曾经由于出发点及评论角度不同而有过各不相同的见解。不过，我认为对历史的发展要有一个公正的态度，也就是说要给作曲家以一个客观的、公允的历史地位，要恰当地评价每位作曲家在我国近现代音乐文化

史中所作出的贡献，不用夸大乃至神化，也不必以某种不适当的观念来极力加以贬低乃至否定。我想，随着当前的社会变革和观念更新，在音乐理论领域中已经开始了音乐史学的更深层次的理论探索，对于音乐的艺术规律与审美意识也不断出现了新的见解。譬如关于音乐的阶级性与现实主义传统问题，音乐的时代与历史特征，民族传统音乐、民族音调体系与民族性格的继承与发展，以及对外来音乐成果的吸收与借鉴等等，无不启迪着我们对历史的估价作多方面的探讨甚至重新认识。

从这个意义上来说，汪毓和同志这部音乐家评传将给我们提供可贵的研究成果。他通过对史料的分析和研究，阐述自己的观点，对我国近现代作曲家及其作品作出评价，这些都有利于推进音乐史学向深度和广度进行探讨。

近现代音乐史的研究工作，是长期以来音乐理论界所共同关注的重要课题，这又是一项科学性很强的学术问题。当然，历史的发展离不开各个时期的政治背景和社会经济生活的基本情况。但对于学术问题的探讨，还是本着百家争鸣的方针，各家的见解难免有偏颇之见，这是完全正常的现象。不同见解的讨论正有利于使大家的认识逐步深入而趋于一致，以求对音乐文化的历史发展作出科学的、实事求是的判断。

以上就是我对汪毓和同志这部著作的问世所寄予的希望。

1987年9月写于北京

人才的成长。中国现代音乐创作的发展渐渐以其独特的面貌引人注目地展示在世界乐坛。

其次，由于党的文艺政策在五六十年代主要强调“为工农兵服务”、“为政治服务”的方针，当时大多数作曲家都以“人民代言人”的角度抒发自己的感受，选取群众性和社会性较强的题材、形式和风格。但经过“文革”的冲击和反思，到80年代党的文艺政策改为“为人民服务”、“为社会主义服务”的方向，在美学观点上开始强调文艺的审美、享乐作用，适当改变过去过分强调文艺对社会的功利作用的偏向。不少作曲家开始努力探索发挥个人的主体意识，尤其对各类艺术音乐创作题材和形式的选取以及艺术构思和风格的体现，都突出表现出偏重个人的爱好和感受，而较少考虑政治的需要和群众的要求。与此同时，由于西方及港台娱乐性通俗音乐的大量涌入，国内新闻媒介的积极鼓吹，和在演出、出版等方面商业化影响的加深，使我国各种各样通俗性音乐获得了迅速、空前的发展，一度甚至对严肃音乐的发展形成不小的压力，对广大青少年的思想教育和审美教育也形成一定的冲击。从总的看，80年代后由于文艺政策的调整和人们对文艺创作要求的观念的改变，中国音乐创作不仅在体裁、形式上日益走向多样化，在作品的题材内容和艺术风格上也日益朝着广泛多样的方向发展了。

第三，在民主革命时期，除了只有少量专业音乐院校（它们大多规模不大）外，专业音乐演出团体极少，因而群众性的、适合于普及的音乐活动和音乐创作在整个人民音乐生活中占的比例较大，而专业性的音乐活动和音乐创作则比例较小。新中国建立后，由于音乐事业的不断发展（特别是大量专业音乐演出团体的建立），人民的音乐生活也发生明显的变化。群众自娱性的音乐活动和音乐创作相对有所减弱，而供群众欣赏的、以舞台表演为主的音乐活动和音乐创作，其数量和影响则愈益有显著的增强。

但是，在建国后的30年间，音乐活动主要作为向群众进行思

想教育的手段，因而大多数都采取由政府有关部门来组织开展群众性歌咏活动和非营利性演出的方式（即使有些收费的演出，也实际属于象征性的，当时所有音乐表演团体的一切活动开支主要都靠政府供给）。到80年代后，音乐活动已逐渐改为满足群众精神生活需要和娱乐享受，因而各种音乐活动（特别是演出和出版等）受商业性的影响愈益加重，音乐事业的发展也不得不面对这种影响。这一点的具体反映特别是演唱、传播娱乐性的通俗音乐已成为群众音乐生活中影响最大的一类音乐活动，而专业性的、严肃音乐的活动则困难重重。

第四，上述群众音乐生活和音乐活动方式的变化，使音乐创作的风格也相应发生了一定的变化。在建国后17年间，基本上继承民主革命时期的音乐传统，英雄性、战斗性和歌颂性的音乐成为当时最典型的音乐风格。即使是抒情性的作品也大多寻找与之相接近的比较明朗、阳刚的风格，而比较委婉的、阴柔的、以抒发个人内心为主的音乐风格则常常不受重视，甚至还可能受到批评。80年代后，不少作曲家开始对哲理思考性的、象征寓意性的题材发生兴趣，并进行了大胆的探索，对英雄性、战斗性和歌颂性的风格不甚重视，而对温柔、伤感、热闹、风趣或古朴、典雅等风格则更为喜欢。

对音乐民族风格的不断追求，是建国后17年间绝大多数音乐创作的总趋势。各种民间音乐（尤其是各族民歌）的音调已成为音乐创作最主要的语言宝库。民歌风的群众歌曲，小调式的抒情歌曲，以及民族风味的器乐创作，已成为当时最典型、最普遍的音乐民族化的具体体现。当时只在一部分音乐创作中开始注意到对戏曲、说唱音调的吸取（主要在60年代以后）。到80年代，人们已不满足于这一步了，特别在器乐创作领域，不少作曲家进一步对古代器乐遗产和比较原始的民间音乐文化进行新的挖掘。他们已不满足于直接引用民间的音调，而是向存在于民间或古代文化中的民族神韵、民族审美情趣等作深层的探索。应该说，这也

是一种对音乐创作民族化更为深入的思考和实践的具体表现。

第五，建国以来，运用欧洲多声写作的技法已逐步遍及各类音乐创作。即使对主要源自我国古代的各种民族传统器乐形式，也逐步从过去主要是单声独奏或多部齐奏的方式，转变成独奏加伴奏或多声合奏的方式。尤其是借鉴西洋管弦乐编制所创编的民族乐队合奏的出现，更标志着我国民族器乐从单声音乐向多声音乐的一个飞跃。应该指出的是，在五六十年代，我国绝大多数作曲家对欧洲多声创作技巧的借鉴和运用，主要仅局限于欧洲十八九世纪古典主义和浪漫主义音乐的范畴，即以大小调功能和声体系的调性音乐作为我国多声音乐创作的理论基础。对这些源自欧洲的多声音乐创作的理论和实践经验如何与中国民族音调相结合，当时基本上继承过去由萧友梅、赵元任、黄自等人所摸索的经验，并在此基础上进行进一步的丰富和发展。当时只有个别作曲家（如马思聪、江文也等）较早试图适当吸取20世纪以来西方音乐创作的新技法和新理论，但他们的尝试没有得到当时音乐界有关领导和广大音乐工作者的重视和接受。

“文革”结束后，中外经济、文化交流以空前的规模迅速向前发展，这就为广大音乐工作者广泛接触过去长期被隔绝的20世纪以来的各种现代文化和现代音乐创造了条件。如何进一步突破传统的束缚进行更为大胆的创新和探索，已成为大多数作曲家（尤其是年轻的作曲家）所追求的目标，出现了音乐创作发展的所谓“新潮”。这一类风格的音乐主要发生在艺术音乐的领域，集中体现在以交响音乐为主的各类器乐体裁，在艺术歌曲和民族器乐创作方面也受一定的影响。总的讲，“新潮”音乐创作除了在题材内容、艺术构思上有大胆的探索外，主要在创作技巧上明显地借鉴西方有关多调性、泛调性、无调性、十二音序列等新的作曲方法，同时也对各种新的音色组合和新声源的挖掘等发生浓厚的兴趣。这些大胆的探索一方面大大扩大了音乐自身的表现力，另一方面也在一定的程度上加深了音乐创作与广大音乐爱好者之间

的审美距离。因此，如何正确对待音乐创作的这些探索，已成为当前中国音乐界不少人所十分关注的一个新课题。

（二）

建国以后各类声乐创作仍是中国现代音乐创作中影响最大的一个领域。专门从事声乐创作（或以声乐为主）的作曲家也是中国现代作曲家中最大的一支队伍。在五六十年代，直接表现人民群众三大革命斗争现实的群众歌曲创作，反映了绝大多数作曲家表达自己对祖国、人民(包括对党和领袖)和对世界进步人民的深厚的爱，对帝国主义和国内反动派的痛恨，以及对新时代、新生活所带来的欢欣。不少著名的作曲家（包括一些业余的作曲者在内）曾写下了一大批为中国广大群众所欢迎、并得到历史考验的优秀作品。如瞿希贤的《全世界人民心一条》、《全世界无产者联合起来》，王莘的《歌唱祖国》，周巍峙的《中国人民志愿军战歌》，岳仑的《我是一个兵》，张风的《全世界人民团结紧》，李群、张文纲的《在祖国和平的土地上》，庄映的《我爱我的祖国》，晓河的《刺刀歌》，刘兆江的《来一个歼敌大竞赛》，晨耕的《英雄的阵地钢铁的山》，王永泉的《打靶归来》，李劫夫的《我们走在大路上》，孟波的《高举革命大旗》，生茂的《学习雷锋好榜样》，朱践耳的《接过雷锋的枪》，柴本尧的《南京路上好八连》，瞿维的《工人阶级硬骨头》，彦克的《进军号》，王双印的《大海航行靠舵手》，朱南溪的《中国,中国，鲜红的太阳永不落》等。其中以瞿希贤、李劫夫、王莘、生茂的歌曲社会影响最突出。

抒情性的齐唱歌曲及小型合唱曲也是广大群众十分喜欢的歌曲体裁。这类作品的音乐风格大多接近于传统的民歌，但由于内容的改变，它们大多比原来的民歌更富于新的时代特色。因而这类歌曲不仅可以提供群众自娱演唱，还经常作为舞台表演的曲

目。其主要的代表作有时乐濛的《歌唱二郎山》，罗宗贤、时乐濛的《英雄们战胜了大渡河》，麦丁的《远方的客人请你留下来》，王玉西的《社员都是向阳花》，金砂的《毛主席来到咱农庄》，李劫夫的《为女民兵题照》，李群的《学大寨、赶大寨》，田光的《北京颂歌》，周巍峙、罗忠镕的《十里长街送总理》，谷建芬的《年轻的朋友来相会》，施光南的《在希望的田野上》，金凤浩的《金梭和银梭》，王世光的《长江之歌》等。其中以王玉西、施光南的作品具有较大的影响。

抒情性的独唱歌曲大多从个人的角度抒发作曲家对时代、生活的各种感受。一般说，词曲作者可以从生活的不同侧面去选取题材内容，可以以第一人称的方式来构思，也可以以第三人称通过客观描述的方式来构思。这类作品大多配以钢琴或民族小乐队的伴奏。因此，尽管在五六十年代“左”的思潮的影响下有些作品曾多次遭到“讨论”或批评；但是，由于这类作品在题材内容和形式风格上的灵活多样，它们仍然是既为作曲家所爱写、也为广大群众所爱听、爱唱的一种艺术品种。这方面的主要代表作有美丽其格的《草原上升起不落的太阳》，郑镇玉的《闺女之歌》，罗宗贤的《岩口滴水》，瞿希贤的《蝶恋花——答李淑一》，朱践耳的《唱支山歌给党听》，史掌元的《请到我们山庄来》，穆传永的《俺是公社的饲养员》，王玉西的《李双双小唱》，生茂的《马儿啊，你慢些走》，吕远的《克拉玛依之歌》，石夫的《解放军同志请你停一停》，施光南的《祝酒歌》、《洁白的羽毛寄深情》，傅庚辰的《请允许》，王酩的《边疆的泉水清又纯》，刘文金的《像大海一样的深情》，谷建芬的《那就是我》，王立平的《大海啊故乡》，铁源的《在那桃花盛开的地方》等。这些歌曲大多旋律优美流畅，民族特色鲜明，充满生活气息。“文革”结束后，随着“双百”方针的全面贯彻，促使一部分作曲家对艺术性的独唱歌曲的发展作出了新的努力。这10年来的艺术歌曲的创作基本上朝着三个不同的方向在摸索前进。有些作曲家仍

按传统的艺术歌曲的路子、以调性音乐为基础作进一步的开拓，代表性的作品有屈文中的《春神》、《故乡有条清水河》等。有些作曲家主要朝着国外现代室内艺术歌曲的路子靠近，采用现代无调性音乐的技法进行大胆的探索，代表性的作品有罗忠镕的《涉江采芙蓉》、《舒婷诗两首》等。而有更多的作曲家则是朝着向通俗歌曲的路子靠近，出现了一大批介乎于艺术歌曲与通俗歌曲之间的作品，例如苏越的《黄土高坡》，徐沛东的《篱笆墙的影子》等，都可归属这一类。

少年儿童歌曲创作的发展跟普通中小学音乐教育的发展有密切的关联。建国后社会生活趋于稳定，随着普通教育事业的建设,中小学音乐教育也作为一个紧迫的课题提上了日程。有些作曲家如李群、张文纲、潘振声、汪玲等纷纷以自己的主要精力投入于少年儿童音乐创作的事业（包括创办刊物和成立专门的学术组织在内），并逐步形成了一支专门的音乐创作队伍。另外，许多著名的作曲家如瞿希贤、郑律成、刘炽等也为之写下了不少优秀的少儿歌曲。40年来，受到少年儿童喜爱的我国少儿歌曲有马思聪的《中国少年儿童队队歌》，张文纲的《我们快乐的歌唱》、《我们的田野》，李群的《快乐的节日》、《我们是雷锋式的好少年》，瞿希贤的《我们是春天的鲜花》、《听妈妈讲那过去的事情》，郑律成的《我们多么幸福》、《绿色的祖国》，寄明的《中国少年先锋队队歌》（原名《我们是共产主义接班人》）、《少年，少年，祖国的春天》，刘炽的《让我们荡起双桨》，傅庚辰的《红星歌》，黄准的《在老师身边》，金月苓的《我爱北京天安门》，金复载的《小号手之歌》，潘振声的《嘀哩嘀哩》，王玉田的《白帆》，吴大明的《春雨濛濛地下》，戴予吾的《春雨沙沙》等。这些作品大多曲调优美、形象生动、节奏明快，其中有不少配以简单的合唱，符合少年儿童生理和心理的特点。这些作品曾对我国少年儿童的健康成长起了不可低估的积极作用。因此，建国后我们在这方面的成绩是明显的，但面对我国有几亿

少年儿童的现实，又明显地感到这些成绩还远远无法满足客观的需要。尤其是近10年来，这方面的差距显得更为突出。

大型声乐体裁在民主革命时期我国经过赵元任、黄自、冼星海、马思聪、郑律成等许多作曲家的创作实践，已形成了具有我国自己特色的艺术传统。中国的大型声乐体裁除了少数作品基本上接近于欧洲世俗清唱剧的形式外，多数作品在形式上接近于欧洲的世俗康塔塔。而其音乐语言和艺术风格则受中国民歌和革命歌曲的影响较明显。其中以带有具体情节贯穿和主要人物形象塑造的黄自的清唱剧《长恨歌》，带有朗诵穿插的史诗性的冼星海的《黄河大合唱》，以及不带朗诵的交响性的声乐套曲《祖国大合唱》，可以说是建国前这方面的三种典型的代表作。建国后我国绝大多数大型声乐套曲作品基本上沿着上述三类创作的模式作进一步努力。最初出现的代表作有张文纲的《飞虎山大合唱》和瞿希贤的《红军根据地大合唱》、以及马思聪的《淮河大合唱》和郑镇玉的《闺女之歌》。前两部作品都是以写实的方式、生动的音乐形象，反映在革命斗争中人民群众的可歌可泣的英雄事迹；后两部作品则以写实和抒情相结合的方式反映人民群众在改造自然、建设祖国中奋发图强的精神和乐观向上的情绪。60年代以来，则以晨耕、生茂等集体创作的《长征组歌“红军不怕远征难”》和中央乐团集体创作的交响合唱《沙家浜》（“文革”期间曾改名为交响音乐《沙家浜》）影响最突出。这些作品的题材内容同50年代上述作品基本上是一脉相承的，但在音乐风格上则更明显地朝着民族化和群众化的方向作大胆的探索。在《长征组歌“红军不怕远征难”》中，作曲家按照各乐章不同内容的要求广泛吸收民族民间音调和演唱方式使乐曲充满民族色彩和生活气息。在这部作品中成功地体现了革命性与抒情性的结合，是我国大型声乐套曲领域继《黄河大合唱》之后群众影响最大的一部作品。交响音乐《沙家浜》则是主要根据同名京剧的唱腔所改编移植的一部有情节、人物的清唱剧。运用京剧的音乐语言来创作多声性的

大型声乐体裁，这是一个创举，也曾引起了人们的注目。

在50年代末至70年代，出现了一批以毛泽东的诗词进行谱曲的声乐曲和大型声乐套曲，其中以朱践耳的交响合唱《英雄的诗篇》和郑律成、田丰等人谱写的作品较突出地表现了作曲家力图以革命浪漫主义和革命现实主义相结合的原则来反映在革命战争中人民的英雄主义气概和乐观主义精神。

80年代的大型声乐套曲以田丰的合唱组曲《云南音诗》，屈文中的合唱诗篇《黄山，奇美的山》，金湘的交响合唱《诗经五首》等作品引人注目。可以看出，随着文艺思潮的演变，在这些大型声乐套曲创作领域，从题材内容、音乐风格和创作技法等方面也发生了较深刻的变化。前两部作品成功地用合唱的形式来描绘朴实生动的民间风俗和引人入胜的祖国自然风光；后一部作品则成功地以合唱的形式遐想再现我国古代生活和风情。另外，这些作品的作曲家都有意识在创作中去寻求运用现代创作技法与中国民族传统的结合，因而在和声语言、调性思维、以及合唱与乐队的配置上都力求有新的突破。

为了探讨合唱音乐的民族化，有些作曲家曾对各地的民歌或古代琴歌等音乐遗产加工改编，写成无伴奏或带伴奏的合唱。这些创作上的探讨曾受到音乐界的重视。最先在50年代初就有一批以少数民族民歌作为素材改编的合唱曲，如程云的《炉边合唱毛主席》、麦丁的《远方的客人请你留下来》、李佺民的《毛主席派来了访问团》等。接着李焕之、李群、王方亮等进一步对汉族民歌合唱做了有意识的探讨。主要的代表作有王方亮根据陕北民歌改编的无伴奏合唱《兰花花》、《三十里铺》和李焕之根据东北“二人转”音调改编的领唱与合唱《生产忙》、李群根据河北民歌改编的无伴奏合唱《茉莉花》等。瞿希贤也利用这种形式写下了著名的无伴奏合唱《牧歌》和《乌苏里江》等一系列民歌改编合唱。以古代歌曲作为素材创作的合唱改编曲最先有王震亚的《阳关三叠》，后来以李焕之为主在这方面进行了多方面的探

索，写下了弦歌合唱《苏武》和琴歌合唱套曲《胡笳吟》等。这些创作上的探索不仅使许多民间的和古代的音乐遗产以新的面貌为群众所赏识，同时也使我国的合唱艺术增添了新的光彩。

（三）

以钢琴、小提琴为主的器乐创作在民主革命时期已开始发展，但它们的发展相当缓慢，创作的数量也不多，并大多为独奏性的小品。当时这方面的代表性作曲家主要是马思聪与江文也。特别在小提琴创作方面马思聪是中国的主要开拓者，他曾对小提琴音乐的各种体裁都作过一一的探讨。其他像冼星海、丁善德、贺绿汀等也在这方面作出自己的贡献。建国后，由于音乐教育和音乐演奏事业得到了规模空前的发展，器乐独奏创作也随之得到相应的拓展和提高，但主要仍集中在钢琴和小提琴这两个领域。

在五六十年代，影响比较突出的钢琴音乐作品有：丁善德的《儿童组曲“快乐的节日”》、《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》，陈培勋的《广东小调“卖杂货”》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》，江文也的《乡土节令诗》、《渔夫舷歌》，以及马思聪的《舞曲三首》（鼓舞，巾舞，杯舞）等。这些作品除了个别作品由于客观原因没有得到一时公认外，大多数均已列为各音乐院校的教学曲目和音乐会的演出曲目。这期间有些中青年作曲家也写出了令人瞩目的钢琴作品，如桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》，朱工一的《序曲》，朱践耳的序曲《告诉你》和《流水》,黄虎威的组曲《巴蜀之画》，吴祖强、杜鸣心的《舞剧“鱼美人”组曲》，蒋祖馨的组曲《庙会》,廖胜京的《火把节之夜》，以及汪立三的《兰花花》和《小奏鸣曲》等。这批作曲家的崛起为中国钢琴音乐的发展展示了可喜的未来。这时期的钢琴作品大多属于标题性的小品套曲或根据民间音调所作的主题变奏曲，而主要作为作者个人感情抒怀的无标题的作品则写得极少。

“文革”期间殷承忠改编的《钢琴伴唱“红灯记”》，尽管不是钢琴独奏曲，但它对如何将钢琴音乐与京剧音乐相结合是一次有意义的尝试。另外，中央乐团集体创作的《钢琴协奏曲“黄河”》曾得到非常广泛的演出，在国内外有过相当大的影响。但是，这部作品的基本艺术形象和创作构思都取自冼星海的原曲《黄河大合唱》，在艺术上没有突出的创新。

七八十年代以来，中国钢琴音乐创作在艺术风格和创作技巧上开始朝着多层次、多样化的方向进行更为大胆的探索。有些作曲家以民歌或民族器乐为素材作钢琴化的移植改编，并借此尽可能正确表达深藏在这些传统音乐遗产中的民族神韵。代表性的作品有黎英海的《夕阳箫鼓》、《筝箫吟》，王建中的《绣金匾》、《百鸟朝凤》，储望华的《二泉映月》，刘庄的《三六》等。汪立三在这时期对通过钢琴创作进一步促进中西（也包括东西）两种音乐文化的结合进行了新的大胆的探索。他从70年代末就开始通过组曲《东山魁夷画意》、《梦天》、序曲与赋格曲的套曲《他山集》，鲜明表现出他那为了将东西方音乐文化的交融所作的创造性的努力和他独特的创作个性。此外，一批年轻的作曲家在现代“寻根”意识的影响下，从一些少数民族音调和节奏中寻找新的灵感，力图再现更为朴实、粗犷的民族性格和人性美。其代表性的作品有黄安伦的《序曲与舞曲》，陈怡的《多耶》，权吉浩的《“长短”的组合》等；个别作曲家则屏弃一切生活具象的描绘，完全以抽象的数的观念或哲理性的考虑去寻找音乐本身逻辑的美，代表性的作品为彭志敏的钢琴组曲《数》、赵晓生的《太极》等。这说明80年代以来在中国钢琴创作领域，“新潮”影响的反映也比较明显。80年代以来一些作曲家开始对钢琴协奏曲创作进行了认真的探讨，其中以刘敦南的钢琴协奏曲《山林》受到音乐界一致的好评，被认为是中国近现代音乐史上第一部真正艺术上有分量的钢琴协奏曲。此外，饶余燕的《钢琴协奏曲——献给青少年》、罗京京的《钢琴与乐队》、谭盾的

《钢琴协奏曲》也引人注目。后来则以杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》获得了突出的成功。

关于小提琴创作，在五六十年代，最重要的代表性作曲家仍只是马思聪，如他写的《山歌》、《抒情曲》、《慢诉》、《跳龙灯》、《跳元宵》、《青春舞曲》等都是音乐教学和演出中的保留曲目。他还创作了一些无标题的大型独奏曲和多乐章套曲，如《第二回旋曲》和《新疆狂想曲》等。这些作品基本上沿着他从《第一回旋曲》和《内蒙组曲》以来所奠定的突出旋律、突出民歌风格的抒情性特色作进一步的开拓。其他像茅沅的《新春乐》、杨善乐的《夏夜》、马耀先和李中汉的《新疆之春》，以及司徒华城改编的《良宵》、许述惠改编的《渔舟唱晚》等也都是比较常用的小提琴独奏曲目。70年代则以陈钢根据民间音乐或歌曲改编的小提琴独奏曲有较大的影响，如他编曲的《金色的炉台》、《苗岭的早晨》、《阳光照耀着塔什库尔干》等。80年代后，一批青年作曲家对小提琴的创作表现出很大的兴趣，写了不少此类作品，其中以瞿小松的《山之女》、夏良的《幻想曲》、敖昌群的《b小调奏鸣曲》等比较突出。

关于小提琴协奏曲的创作虽然从40年代就已经开始，但数量极小。建国后最先在这方面取得重大影响的作品是50年代末何占豪、陈钢的《小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”》。这部作品以其题材内容、音乐风格的鲜明的民族特色和优美动听的旋律给国内外听众留下极广泛和深刻的印象。80年代以来，又产生了一批小提琴协奏曲作品，其中以杜鸣心的《第一小提琴协奏曲》、许舒亚的《小提琴协奏曲》、宗江与何东的《小提琴协奏曲“鹿回头传奇”》等较突出。

马思聪在七八十年代曾创作了不少各种类型的小提琴音乐作品，其中以小提琴独奏《阿美组曲》和《双小提琴协奏曲》等较突出。

关于各种类型的民族器乐创作，在民主革命时期除了刘天

华、阿炳、朱英、俞鹏等曾为二胡、琵琶创作了少量作品外，基本上都是演奏传统的曲目。而且当时也只有古琴、筝、琵琶、二胡等少量乐器获得了独立的地位，其他乐器仍主要作为伴奏或合奏用的乐器。建国后，不少从事民族乐器演奏的艺人逐渐被吸收到各专业团体，成了职业演员或教师。另外，许多音乐院校也陆续创办了民乐专业，个别学校后来还建立了民乐作曲专业，一批批年轻的人才逐步成长起来。随着整个民乐事业的发展和民乐队伍的壮大，民族器乐的创作就成为迫切需要解决的新课题。当时由于大多数专业作曲家都不大熟悉民族乐器的演奏，在相当长的一段时期民族器乐的新创作主要就由这些乐器的演奏者来兼任。尽管他们的作品大多属脱胎于声乐的改编曲，作品的结构和作曲技法也都较简单。但是这些民乐新创作在运用传统的乐器反映新的时代和新的生活方面，对各种传统乐器表演技法的创新，乃至对这些传统乐器制作的改革，都起了不可忽视的积极作用。40年来的事实证明，一种乐器的发展和提高，其重要关键之一就在于乐曲创作的发展和提高。

40年来在民族乐器的大量创作中值得重视的代表作，二胡曲方面有：孙文明的《流波曲》、《弹乐》，刘文金的《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》，黄海怀的《江河水》、《赛马》，曾寻的《拉骆驼》，赵震霄、鲁日融的《秦腔主题随想曲》，曾加庆的《赶集》，刘长福的《草原新牧民》，陈耀星、杨春林的《陕北抒怀》，马西林、朱昌耀的《江南春色》，关铭的《兰花花叙事曲》等；琵琶曲方面有：吕绍恩的《狼牙山五壮士》，王惠然的《彝族舞曲》，任洪祥的《渭水清》，刘德海的《天鹅》，杨洁明的《新翻羽调绿腰》等；筝曲方面有：赵玉斋的《庆丰年》，曹东扶的《闹元宵》，李祖基的《丰收锣鼓》，王昌元的《战台风》，周延甲的《秦桑曲》等；笛子曲方面有：陆春龄的《今昔》，江先渭的《姑苏行》，赵松庭的《早晨》，俞逊发的《秋湖月夜》等。其他乐器方面除了大量移植、改编性的乐曲

外，创作性的乐曲主要有唢呐曲《山村来了售货员》（张晓峰曲），《夸公社》（陈明田曲）；笙曲《凤凰展翅》（胡天泉、董洪德曲），《骑竹马》（萧江、牟善平曲）；柳琴曲《春到沂河》（王惠然曲）、《剑器》（徐昌俊曲）；扬琴曲《边寨之歌》（张晓峰曲），《红河的春天》（刘希圣曲）；三弦曲《边寨之夜》（费坚蓉曲），《川江船歌》（池祥生曲）等。少数民族的器乐曲主要有弹拨尔独奏曲《祖国是花园》（艾伯都拉土尔地曲），艾捷克独奏曲《莱里古力》（朱伯成、马合木提曲），巴乌独奏曲《侗乡之夜》（杨明曲），马头琴独奏曲《在戈壁高原上》（布林、永儒布曲）等。对历史悠久、传统文献极其丰富的古琴音乐，不仅经许多著名琴家的“打谱”挖掘出《碣石调幽兰》、《广陵散》等传世名作，也有人尝试进行新的创作，如李祥庭的《三峡船歌》、龚一的《梅园吟》等。有些已基本失传的古代乐器，如箜篌等经过进行认真的改制又重新走上了舞台、并出现了新的创作，如李焕之的箜篌独奏曲《高山流水》，崔君芝、李宝树的《湘妃竹》等。

为了充分发挥民族乐器在演奏上的表现力，也有一些作曲家和演奏家参照西方器乐协奏曲的模式进行民族乐器协奏曲创作的探索。最先在这方面迈出可喜一步的是50年代的刘守义和杨继武所写的唢呐协奏曲《欢庆胜利》。后来在七八十年代则有吴祖强、刘德海、王燕樵所写的琵琶协奏曲《草原小姐妹》，李焕之所写的筝协奏曲的《汨罗江幻想曲》，刘文金所写的二胡协奏曲《长城随想》，朱践耳所写的唢呐协奏曲《天乐》，以及台湾作曲家马水龙所写《梆笛协奏曲》等。当然这些民族乐器的大型协奏曲的创作目前仍处于刚开始勃兴的阶段，还存在许多实际问题（如怎样在演奏技巧上作大胆的创新，怎样使民族乐器的独奏与大型乐队在音量和音域上取得平衡，怎样正确借鉴西洋管，弦乐队的配器经验与中国民族乐队的特殊音色和编制的结合等）还有待从多方面进行探索加以解决。

器乐重奏在中国近现代音乐史的发展过程中，基本上是按两条线索缓慢地向前发展的。一条线索是来源于中国古代传统音乐中的琴箫合奏、弦索合奏等（如清初的《弦索十三套》等）。这些器乐重奏大多由爱好音乐的封建士大夫阶层参与演奏作为自娱的艺术品种，因而这类音乐也主要反映的是这个阶层的情趣。随着封建社会的走向瓦解没落，在农民、市民阶层中演奏器乐重奏的现象日益普遍，逐步发展为各类具有地方特色的民间器乐乐种，如清末民初以来的“苏南吹打”、“西安鼓乐”、“河北吹歌”、“江南丝竹”、“广东音乐”等。这些民间乐种受各地民间小曲、城市小调、以及戏曲、说唱的曲牌影响颇深，主要反映农民和市民的情趣。从音乐形态上看，这些传统的民间音乐主要基于多种民间音调相连缀的单音音乐（不排除不同乐器的支声复调式的多声偶合），但在多种音色和多种节奏、力度的对比和复合上已体现出作为重奏的特征。

另一条线索是来自西方文化、西方音乐传入后，对欧洲十八九世纪古典室内乐的移植与模仿。从本世纪以来，萧友梅、黄自、马思聪、冼星海、江文也、谭小麟等音乐家都在这方面作过尝试。他们的作品基本上都是按照多乐章奏鸣套曲结构的模式所写的无标题多声音乐，其语言风格和音乐展开的逻辑构思都带有明显的欧洲音乐的影响。其中马思聪、谭小麟曾有意识地在创作实践中对表现中国民族风格作过一定的努力。

建国后，在相当长的一段时期，这两种传统的器乐重奏均没有得到应有的重视，发展比较缓慢。但是，在为数不多的新的创作中可以看出这两种传统的器乐重奏的音乐风格在逐渐相互靠近。如雷雨声所写的民乐三重奏《春天来了》，在音乐语言和主题展开的逻辑思维上仍保持我国民族器乐的原有特点，但已适当运用了西方多声创作的基本技法和结构原则；而江文也的钢琴三重奏《在台湾高山地带》、何占豪的弦乐四重奏《烈士日记》以及“文革”期间所产生的弦乐四重奏《白毛女》、钢琴五重奏

《海港》等作品，则逐步表现出中国的作曲家从音乐语言、形式结构、主题形象的呈示和展开等方面力图进一步摆脱欧洲室内乐种种模式的影响，努力摸索具有中国民族特色和民族风格的室内重奏。总的讲，从50年代到70年代末，中国的器乐重奏音乐在创作的数量和质量上比解放前是有了明显的提高，但是它们在人民音乐生活中的影响和在整个音乐事业发展中的地位，同过去仍没有根本的变化。

80年代以来，在“改革、开放”方针的推动下，器乐重奏很快成为许多音乐家进行艺术创新和大胆探索的一个重要的“实验室”，先后涌现出一大批题材广泛、风格多样、技法新颖的各种各样的重奏作品。其中虽然沿用欧洲室内重奏的乐器组合和体裁来创作的作品仍占大多数，但经过作曲家的努力，这些作品大多已基本摆脱欧洲古典音乐传统风格的影响，而愈益显示出我国的民族特色和时代特点，以及艺术家自己的个性。如以无标题多乐章套曲结构来写的作品主要有：丁善德的《E大调钢琴三重奏》，罗忠镕的《管乐五重奏》和《第二弦乐四重奏》，张千一的《为四把大提琴而作的乐曲》、曹光平的钢琴五重奏《赋格音诗》等等。这表明作曲家不希望把自己的艺术构思局限在一个特定的指意性的范围之内，而力图在一个更广阔的天地中来表述自己对生活现实的感受。以古代题材为标题来写作的作品主要有谭盾的弦乐四重奏《风、雅、颂》，周龙的弦乐四重奏《琴曲》，盛宗亮的竖琴、长笛、大提琴三重奏《醉渔唱晚》，刘念劬的钢琴弦乐四重奏《五代飞天图》等。还有不少作品是以民间音乐、民间生活风俗和自然风光的题材为标题的，如郭文景的弦乐四重奏《川江叙事》，李晓琦的弦乐四重奏《边寨素描》，周晋民的钢琴五重奏《扬歌与山歌》，许舒亚的弦乐四重奏《苗歌》，权吉浩的钢琴五重奏《弄弦》，彭志敏的钢琴三重奏《山民印象》等。无论是以古代题材或以民间题材为标题的这类作品，作曲家大多把文字性的标题仅仅作为在创作中所追求的一种特定的意境、风韵

的依据，或只是追求民间或古代音乐中的某些特殊的音色、气质，而并非作为作品内容的理解依据。

由于专业作曲家的关心和具体介入，在民乐重奏领域也呈现了较为明显的新的因素。如胡登跳在继承我国弦索合奏的传统特点基础上又吸收了欧洲五重奏的某些表现技巧，创造了由二胡、扬琴、琵琶、阮（兼柳琴）和筝五种各具特色的民族乐器结合在一起的“丝弦五重奏”。作曲家为这种新体裁的确立曾作过长期的努力，写了一系列单乐章或多乐章套曲性的作品，如著名的《欢乐的夜晚》就是他在1980年所写的一部四乐章大型套曲中的一个乐章。而周龙为筝、管子、笛以及打击乐所写的民乐四重奏《空谷流水》，则是一首更为人所注目的新型的民乐重奏曲。谭盾进一步广泛探讨运用各种不同民族乐器多种组合的可能性，创作了一系列具有独特个性的、大胆新颖的民乐重奏作品，如管子、唢呐、三弦和打击乐的四重奏《山谣》，古琴、埙和女高音的三重奏《三秋》等。朱世瑞则写了笛、管子、笙、筝和二胡的丝竹五重奏《古风》，而杨捷则为管子、笙、坠胡和扬琴这四种个性强烈的民族乐器，创作了运用大段多调平行进行的、具有浓郁乡土气息的民乐四重奏《乡俗》。

从50年代以来，有些作曲家(如陆华柏等)曾大胆探索在民族乐器的基础上加进西洋乐器，追求中西乐器不同音色的结合。这种探讨可惜在当时没有得到应有的重视。到80年代后，这种力图从中西乐器的结合中寻求新的音色的组合才开始获得人们的注意，并写出了被大家所接受的作品。如徐纪星曾为马骨胡、钢琴和打击乐写了三重奏《观花山壁画有感》，曹光平则写了琵琶与钢琴的二重奏《琵琶行》，周龙写了古琴与长笛的二重奏《朔》等。还有一些作曲家为了扩大器乐重奏的声源，曾进一步引进了电子合成器、电子琴或创造性地运用了电声的变化，如何训田的民乐七重奏《天籁》，刘健的电子琴与弦乐四重奏《纹锦》，曾理的钢琴、弦乐四重奏与电声《谷神》，朱世瑞的电子合成器与

原书缺页

原书缺页

曲家，他先后通过交响音画《祖国的南海》，交响幻想曲《洛神》、《第一小提琴协奏曲》等作品标志自己的创作重心开始转向以交响音乐为主的方向。他的这类作品、包括后来创作的《第一钢琴协奏曲》、《交响曲“长城”》等作品，大多以旋律的优美动听，形象的鲜明生动，色彩的明亮丰富和技法的简练纯熟，给人们留下深刻的印象。

80年代中期，一批青年作曲家以大胆探索的创新精神力图通过广泛运用西方20世纪的创作新技法来创造具有当前时代特色和民族神韵的、风格和形式均属新颖独特的新作，形成所谓的交响音乐创作的“新潮”。如瞿小松的《第一交响曲》和混合室内乐《Mong Dong》，谭盾的《乐队与三种音色的间奏》和《钢琴协奏曲》，郭文景的为两架钢琴与乐队《川崖悬葬》和交响乐《蜀道难》，周龙的交响乐《广陵散》和交响诗《渔歌》，陈怡的室内管弦乐《多耶》(根据同名钢琴曲改编)和弦乐合奏《萌》，叶小钢的交响乐《地平线》，许舒亚的《第一交响曲》等。这些青年作曲家的交响音乐作品演出后曾在国内外音乐界引起强烈的反响，并在有关会议中展开了广泛的讨论。多数同志对这些青年作曲家的才能和大胆创新精神给予了高度的评价，并希望他们在努力继承传统、深入生活的基础上不断提高和不断进一步自我完善，不断使自己的创作与大多数音乐听众的审美距离缩短，以便更好地完成时代和人民所赋予他们的历史使命。但也有相当一部分音乐界的同志对这些“新潮”作品的出现表示了怀疑和忧虑。

80年代中期后，也有一些中老年的作曲家在自己的创作实际中努力探索运用传统的技法和新的创作技法，写出具有更强的生活概括力的交响音乐作品。其突出的代表是朱践耳。朱践耳从60年代以来就写过一些交响音乐作品，但当时他的创作重心仍偏重于各类声乐体裁。进入80年代后，他开始把自己的精力集中于交响音乐领域，先后通过《交响幻想曲》(1980)、交响组曲《黔岭素描》(1982)、交响音诗《纳西一奇》(1984)、《第一交响

曲》（1986）、《第二交响曲》（1987）、唢呐与乐队《天乐》（1989）、《第四交响曲》（1990）和《第五交响曲》（1991）等一系列作品，表现出他在交响音乐创作上十分可贵的、孜孜不倦的不断创新精神。

总的看，中国现代交响音乐创作经过许多作曲家40多年的努力，已经历了类似欧洲从18世纪至20世纪两百年左右的发展过程，基本实现了可以与世界交响音乐并驾齐驱的愿望。

建国40年来，关于中国现代民乐合奏音乐的发展，经历了从开始奠基到逐步成长壮大的过程。最初，在中国音乐家协会等单位的支持下参照欧洲管弦乐队的编制及前苏联等国发展各自民族乐队的经验，在中央广播乐团内成立了一个新型的民族乐队，之后不久又通过新影乐团的民族乐队、中央民族乐团和上海民族乐团的民族乐队、以及济南军区前卫文工团的民族乐队的通力合作，才使这种新型的民乐合奏艺术形式真正奠定了发展的基础。40年来，许多音乐家（尤其是从事民族音乐演奏的音乐家）曾为这种新的艺术形式的创作进行了反复不断的尝试和大量的工作。一般讲，在五六十年代，这类创作大多数属于根据现成的管弦乐或民间音乐作品加以改编的性质。如民乐合奏《瑶族舞曲》即是根据同名管弦乐曲改编的。也有一些作品是根据过去的民乐小合奏或民乐独奏作品进行改编的，如琵琶曲《夕阳箫鼓》、《月儿高》、以及聂耳的民乐小合奏《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》、任光的《彩云追月》等作品，均先后改编成大型的民乐合奏曲。这些大型民乐合奏作品基本上都改变了过去民乐合奏主要是各种乐器单声大齐奏的状况，配上了与曲调风格相一致的和声与复调织体，运用了不同乐器和乐器组与乐队全奏在音色、力度、音量、音势等方面的对比和混合、矛盾和平衡的配器原则，从而使这些作品的音乐开始真正体现出作为合奏艺术的风格特色。因此，尽管在它的发展过程中也曾遭受过种种非难和指责，这种新型的艺术形式仍然为大多数音乐听众所接收、所承认。

经过相当长的一段时间的反复实践、反复摸索，特别是一些专业作曲家对这一形式的关注和兴趣的逐渐提高，到80年代后，陆续出现了一批标志着中国现代民乐合奏音乐开始走向初步成熟的新作。其中较突出的作品有彭修文的音诗《流水操》和音诗《兵马俑》，朱舟、俞抒、高为杰的《蜀宫夜宴》，刘锡津的《丝路驼铃》，何训田的《达勃河随想曲》，饶余燕的音诗《骊山吟》，以及香港林乐培的《昆虫世界》和《秋决》，曾叶发的《灵界》和美国梁铭越的《千春乐》等。民族乐队合奏的发展也推动了民族乐器协奏曲的发展。特别是80年代之后，一大批不同民族乐器的协奏曲新创作也跟着涌现出来。同时，在大型合唱、歌剧、舞剧、影视音乐中运用民乐合奏与之相结合的现象也日渐增多，将中外管弦乐名曲进行移植改编的民乐合奏作品也有了新的发展和提高。总的讲，到80年代后，经过许多专业作曲家的投入，中国的民乐合奏音乐从风格、形式、色彩等都比过去有了很大的变化。但是，对中国的民族乐队在音色和音质的结合上如何取得更进一步的完善，以及对音乐创作的交响化和现代化方面如何作出更大的努力，仍是摆在中国音乐家面前的一个重要的课题。

（五）

本世纪以来，随着新音乐文化的发展，中国的歌剧艺术也经历了一个从无到有、从小到大的成长壮大的过程。1949年建国后，对歌剧的创作和演出，一直是音乐界比较重视的一个领域。在五六十年代，经过许多音乐家的反复实践，曾经取得了明显的成绩和丰富的经验。总的讲，当时的歌剧创作基本上是沿着三种不同的模式向前发展的。即一，参照歌剧《白毛女》的路子创演了相当数量的歌剧作品，其中影响突出的有梁寒光等人创作的歌剧《王贵与李香香》，陈紫等人创作的歌剧《刘胡兰》，张敬安、欧阳谦叔创作的歌剧《洪湖赤卫队》，金砂、姜春阳、羊鸣

创作的歌剧《江姐》，庄壮、包学良创作的歌剧《向阳川》等；二，参照欧洲歌剧的写作经验、以尽可能多用音乐和歌唱来表现剧情发展的作品，主要代表作有罗宗贤等人创作的歌剧《草原之歌》，郑律成创作的歌剧《望夫云》，郭石夫、乌斯满江创作的歌剧《阿依古里》等；三，更多地吸取我国戏曲音乐关于解决说与唱的矛盾、关于音乐的戏剧性，以及运用以板式变化构成的大段唱腔来抒发剧中人物丰富内心活动等经验，创造出具有中国特色的宣叙调和咏叹调的现代歌剧作品，主要代表作有马可等人创作的歌剧《小二黑结婚》，张锐创作的歌剧《红霞》，张定和创作的歌剧《槐荫记》，王锡仁、胡士平创作的歌剧《红珊瑚》等。应该说，中国现代歌剧创作在当时所取得的成绩是明显的，歌剧艺术在专业工作者和广大群众的心目中始终被看作是民族艺术的一个重要领域。

"文革"期间，歌剧艺术也完全处于停滞的状态，但是，那些所谓"革命样板戏"的现代京剧，实际上已是不同程度上歌剧化了的现代京剧了，它们跟传统的京剧在艺术上有了相当明显的差距。尤其像京剧《杜鹃山》和《海港》等，它们的音乐属于参照歌剧要求的新创作的成分更显得突出。"文革"结束后的十多年间，歌剧创作仍是大家所关心的一个方面，不少作曲家力图以更广泛多样的方式去探索符合时代要求的新的歌剧创作。在先后演出的一百多部歌剧作品中，比较有影响的作品有李井然创作的歌剧《启明星》，王世光、蔡克祥创作的歌剧《第一百个新娘》，施光南创作的歌剧《伤逝》，王祖皆、张卓娅创作的歌剧《芳草心》，刘振球创作的歌剧《深宫欲海》，金湘创作的歌剧《原野》，王世光创作的歌剧《马可波罗》，王云之创作的歌剧《党的女儿》，以及在台湾、香港地区许常惠创作的歌剧《白蛇传》，屈文中创作的歌剧《西厢记》等。一般讲，"文革"后所创作的歌剧多数对大胆借鉴外国歌剧创作的经验、充分发挥音乐的手段来刻画剧中人物形象的性格、内心感情、以及揭示情节的展开和

戏剧性的冲突等方面有明显的提高。另外有些作品（如《伤逝》、《原野》、《西厢记》、《马可波罗》等）对歌剧音乐在风格和结构的完整统一性上均有明显的新发展。

与歌剧发展有密切联系的是歌舞剧及舞剧。这些艺术形式在过去的民主革命时期也曾经有人作过一定的探索，但由于当时没有政府支持的专业歌舞团体，仅靠文艺工作者自身的力量和热情，要发展这些需要大量投资的艺术事业是十分困难的。建国后40年来，陆续在中央及地方建立了各种类型的歌舞团、歌舞剧院，中国的歌舞艺术事业才得到比较稳固的物质基础。在“文革”前的17年间，这方面影响较大的作品有张肖虎作曲的舞剧《宝莲灯》，商易作曲的民族舞剧《小刀会》，吴祖强、杜鸣心作曲的芭蕾舞剧《鱼美人》，吴祖强等人集体创作的芭蕾舞剧《红色娘子军》，瞿维、严金萱作曲的芭蕾舞剧《白毛女》等。“文革”期间则以杜鸣心等人作曲的芭蕾舞剧《沂蒙颂》比较突出。在这些作品中，在音乐创作上有明显突破和创新的是《小刀会》、《鱼美人》和《红色娘子军》。

“文革”后，甘肃省歌舞团根据敦煌石窟的壁画和彩塑所创演的民族舞剧《丝路花雨》，引起了歌舞艺术界对继承、挖掘民族文化遗产，恢复古代乐舞艺术发生浓厚的兴趣。之后，陕西省歌舞团编演了《仿唐乐舞》，湖北省歌舞剧院编演了《编钟乐舞》，武汉歌舞剧院编演了古代歌舞诗乐《九歌》，新疆省歌舞团编演了舞剧《乐舞龟兹情》等。在这些以古代题材所编演的大型歌舞中，以莎莱、许亨平作曲的《九歌》在音乐创造上有较多的新意。以古典或民间传说作为题材的舞剧也写了不少，其中以刘念劬作曲的舞剧《凤鸣岐山》和庄德淳作曲的舞剧《木兰飘香》较突出。马思聪在美国期间曾以《聊斋》中有关晚霞的故事创作了一部大型芭蕾舞剧《晚霞》（又名《龙宫奇缘》），曾先后在台北、北京隆重上演。现代芭蕾舞剧仍是广大群众所喜爱的艺术形式。但是，近10年来，还没有产生能像《红色娘子军》和《白毛

女》那样获得群众一致公认的力作。在音乐上较好的仅有刘廷禹作曲的芭蕾舞剧《祝福》和奚其明作曲的芭蕾舞剧《魂》。以少数民族民间传说为题材、少数民族歌舞为基础的舞剧也受到一定的欢迎，其中比较突出的作品有傣族舞剧《召树屯与楠木娜》，藏族舞剧《卓瓦桑姆》、《热巴情》，苗族舞剧《灯花》，蒙族舞剧《呼伦与贝尔》，彝族舞剧《咪依鲁》，回族舞剧《曼苏尔》等。

从本世纪30年代开始，中国的电影音乐事业就已发展了起来。当时像聂耳、任光、贺绿汀、刘雪庵、冼星海等都从事过电影配乐的工作。之后还逐渐形成了一支专事电影音乐创作的队伍，其中影响较大的是黎锦光、陈歌辛、章正凡、王云阶等。但是，当时中国的电影音乐，其重心主要在创作一些符合剧情要求的场面衬托与刻画人物形象的插曲，以及某些对故事情节和场面作必要的情绪烘托和描绘的场景性音乐。1949年建国后，电影事业一直是文艺事业中最受重视的一个部门。特别是近10年来，基本上全国各个省和直辖市都先后建立起自己的电影制片厂。40年来一支新的从事专业电影音乐创作的队伍日益在茁壮成长，其中比较突出的作曲家有何士德、王云阶、雷振邦、张棣昌、向异、寄明、黄准、葛炎、吕其明、巩志伟、李伟才、傅庚辰、吴大明、吴应炬、王立平、王酩、徐景新、金复载等。在其他各个部门工作的专业作曲家中，也有一些曾为电影音乐作出了突出的贡献，如刘炽、瞿希贤、瞿维、朱践耳、杜鸣心、施万春等。

五六十年代时，中国的电影音乐多数仍受30年代以来电影音乐偏重于电影歌曲的影响比较明显。因而当时确曾产生了一批为广大群众所喜欢的电影歌曲，如《我的祖国》（刘炽曲）、《敖包相会》（通福曲）、《小燕子》（王云阶曲）、《让我们荡起双桨》（刘炽曲）、《人说山西好风光》（张棣昌曲）、《李双双小唱》（王玉西曲）、《谁不说俺家乡好》（吕其明曲）、《弹起我心爱的土琵琶》（吕其明曲）、《花儿为什么这

样红》（雷振邦曲）、《送别》（巩志伟曲）、《娘子军连歌》（黄准曲）、《我们是共产主义接班人》（寄明曲）等。但是，当时多数影片的音乐仍局限于音画同步地来描绘（或仅仅是注解）影片的画面，有些在配器手法上还比较生硬平板，使得整个音乐在影片中仅作为一种外加的、一般化的附庸。说明当时我国不少从事电影音乐创作的作曲家，对如何正确解决电影艺术中音乐与画面的矛盾及如何使音乐在电影这一综合艺术中发挥自己的独特作用等问题，还缺乏足够的经验。当然，在这期间像何士德为记录片《解放了的中国》、瞿希贤为故事片《青春之歌》、黄准为故事片《红色娘子军》、罗宗贤、葛炎为音乐艺术片《阿诗玛》、江定仙为故事片《早春二月》、朱践耳为故事片《在烈火中永生》等电影所作的配乐还比较有特色。"文革"期间、特别是其后期，由于种种原因，电影这个领域比其他文艺形式较早受到重视，并得到可以参考国外经验的优越的条件。因而，从1972年后，陆续拍摄了一些新的故事片，其中在电影音乐方面取得较好反映的有王酩作曲的电影《海霞》，施万春作曲的电影《青松岭》，傅庚辰作曲的《闪闪的红星》，徐景新作曲的《春苗》等。

"文革"结束以后，我国的电影事业取得了空前迅速的发展和提高。尤其是在1982年成立了"电影音乐学会"后，电影音乐才真正作为一个新的学科受到足够的重视。"文革"后的电影音乐创作中，仍然涌现了一批为广大群众所喜爱的电影歌曲，它们实际上已成为广泛流传的通俗歌曲中的一个重要方面。其中比较突出的歌曲有郑秋枫作曲的《我爱你，中国》，王酩作曲的《妹妹找哥泪花流》和《绒花》，王立平作曲的《驼铃》和《牧羊女》，徐景新作曲的《妈妈留给我一首歌》等。值得注意的是，近10年来，我国电影音乐创作在对如何正确处理音乐与画面的矛盾统一的辩证关系，如何灵活运用音画同步与音画对位、以充分发挥音乐在参与电影创作的多方面的功能，以及如何熟练地运用现代音乐

创作技法、特别是善于运用不同乐器的音色和力度的潜在表现力和强烈对比等配器手法（包括正确运用电声和电声乐器的特殊性能）方面比过去有了显著的提高。逐步使得电影音乐不再是电影的外加物，而成为贯穿整个电影剧情发展和人物刻画的、不可缺少的有机整体。这时期受到一致好评的电影音乐有王酩为故事片《小花》、高田为故事片《巴山夜雨》、杨绍侣为故事片《喜盈门》、吕其明为故事片《城南旧事》、许友夫为故事片《人生》、吴大明为故事片《人到中年》；杜鸣心为故事片《原野》、赵季平为故事片《黄土地》所写的配乐等。还有些作曲家在进一步探索充分发挥电影音乐的性格和独特新颖的艺术构思方面表现出浓厚的兴趣，如谭盾为故事片《海滩》、朱世瑞为故事片《黑炮事件》、苏聪为故事片《末代皇帝》等所作的配乐等。

电视音乐主要是在"文革"后随着专题系列电视和电视连续剧的发展而产生的新的艺术品种。它与电影音乐一样存在画面与音乐的基本矛盾,以及发挥音乐在剧情发展中的作用问题。由于它一般需要在统一剧情(或专题)的要求下分割为许多"集"的特点，因而如何写好具有统一的、概括性的主题音乐(以歌曲的形式或以纯器乐的形式均可）贯穿于各"集"的片头、片尾、或甚至成为各"集"音乐发展的基础，常常是它成功与否的关键。除了作为主题音乐外，电视音乐中也还运用不同的歌曲作插曲。与电影音乐一样，在80年代初，它也曾一度出现插曲泛滥和音乐风格一般化和公式化的现象。后来，随着电影音乐的发展和提高，电视音乐的创作也得到了提高，并产生了一批受到广泛欢迎的作品。如王世光作曲的《话说长江》及其主题歌《长江之歌》；马丁作曲的电视系列片《虾球传》的主题歌《游子吟》；王立平作曲的电视片《哈尔滨的夏天》的插曲《太阳岛上》和电视连续剧《红楼梦》；黄准作曲的电视连续剧《蹉跎岁月》；雷振邦、温中甲作曲的电视连续剧《四世同堂》；金复载作曲的电视连续剧《济公》及其主题歌；雷蕾作曲的电视连续剧《便衣警察》的插曲和电视连续

剧《渴望》的主题歌；徐沛东作曲的电视连续剧《篱笆、女人和狗》的主题歌《篱笆墙的影子》等。香港作曲家顾嘉辉、黎小田等也在这个领域作出了贡献，写出了为广大群众所喜爱的电视歌曲，如《万水千山总是情》、《万里长城永不倒》等。

* * *

综上所述，经过新中国建立后40多年的努力，中国的社会主义音乐事业获得了前所未有的全面发展。尽管在前30年间曾多次受到“左”的思潮的冲击，尤其是“文革”10年所遭受的空前浩劫，它的发展历尽曲折，所付出的代价惨痛深刻。但是，这些干扰、曲折都没有根本改变广大音乐工作者对建设我国社会主义音乐事业的决心和宏愿。40年来，它所取得的进步和成绩是巨大的，并积累了丰富宝贵的经验。特别是“文革”结束后，我国在音乐建设各个方面所取得的发展和提高更是无庸置疑的。当然，在前进的过程中它的发展是不平衡的，一些旧的矛盾解决了，另一些新的矛盾又逐渐提上了日程，还有待进一步努力去解决。总之，中国的社会主义音乐事业已渡过了它的幼年阶段而茁壮地成长起来了，它正以一种崭新的面貌无愧地出现在世界音乐之林，并将日益显示其面向未来的、更加灿烂的光辉。

第二章　贺绿汀



不要以为从音乐学校毕业出来就一切问题都解决了，就可以得心应手地创作你的伟大作品了。尚有待于你继续虚心向伟大的现实生活学习，向自己民族音乐学习。这才是音乐创作真正的源泉。

——贺绿汀

（一）

贺绿汀，原名贺楷，字安卿，号抱真，笔名罗亭、华生、山谷等。1903年7月20日出生于湖南邵阳。1913年入当地一所新学堂“循程学校”读书，1918年毕业，考入邵阳的县立中学。1921年初中毕业，无力继续升学，只能在本乡的仙槎小学做教员（音乐，图画）。1923年春，入长沙岳云学校艺术专修科，开始系统地学习作曲理论、钢琴、小提琴以及绘画。1924年冬毕业后，留

校教课并在湘江中学兼课。1926年夏，回邵阳，任县立中学及县立师范音乐绘画教师。同年秋，参加当地的农民运动，并加入中国共产党。1927年“马日事变”后，被迫离开邵阳，经长沙、武汉至广州，参加了“广州暴动”。起义失败后，随红军第四师到海丰根据地，在当地中共东江特委宣传部工作，并创作了革命歌曲《暴动歌》。1928年派往上海，未能接上组织关系。后去南京匿居，遭反动派逮捕，在狱中被关了近两年。1930年初出狱后，到上海，在私立上海小学教书，并准备报考上海国立音乐专科学校。1931年春，入国立音专选修科，师从黄自及欧萨柯夫教授。1932年春，去武汉，在私立武昌艺术专门学校音乐科任教。同年8月，与音专的同学姜瑞芝女士结婚。为了教学的需要，翻译了普劳特的《和声学的理论与实用》。该书于1936年由上海商务印书馆正式出版，并为国内许多音乐院校所采用。1933年秋，重返上海，再度考入国立音专，入师范科，继续从师黄自和欧萨柯夫，学习作曲理论和钢琴。1934年他的钢琴曲《牧童短笛》获著名俄籍钢琴家、作曲家齐而品所举办的“征求中国风味钢琴曲”评奖的头奖，从此饮誉乐坛。同年冬，经聂耳的介绍，入明星影片公司，开始从事电影配乐工作。在两年多的时间内，他先后为明星、电通、新华、艺华等电影公司的17部电影（如《风云儿女》、《都市风光》、《乡愁》、《船家女》、《生死同心》、《十字街头》、《马路天使》等）作了配乐，并创作了大量电影插曲（如《春天里》、《工人之歌》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》等)。1936年，贺绿汀加入了进步音乐组织“歌曲作者协会”（又名“词曲作者联谊会”），并在黄自的领导下，与廖辅叔、江定仙、陈田鹤、刘雪庵共同编写了《小学唱歌教科书》。

1937年秋，抗日战争全面爆发，经上海地下党及进步组织的安排，贺绿汀与宋之的、欧阳山尊、李丽莲、塞克、崔嵬等著名文艺工作者参加了“上海文艺界抗日演剧一队”，赴华北前线宣传抗日。在那期间，他先后写下了著名的抗日歌曲《游击队歌》、

《上前线》（原名《干一场》）、《保家乡》等。1938年5月，他到武汉，任军委政治部第三厅所属的中国电影制片厂音乐科长和“中国合唱团”总干事。同年秋，武汉陷落，他随电影厂内迁重庆。1939年，先后兼任重庆中央广播电台音乐组长、中央训练团音乐干部训练班教师、育才学校音乐组主任等职。在此期间，他又先后创作了独唱曲《嘉陵江上》、《阿侬曲》，无伴奏合唱《垦春泥》，混声合唱《胜利进行曲》（之二），新笛独奏《幽思》，管弦乐《晚会》等。1941年“皖南事变”后，重庆的政治空气愈益严酷。在中共党组织的安排下他奔赴华中抗日根据地，在华中鲁迅艺术学院任教，并任新四军鲁迅艺术工作团音乐组长，主持音乐干部训练班等工作。1943年7月，他由华东辗转皖、苏、冀、晋、陕五省，才到达延安。先在鲁迅艺术学院音乐系任教。1944年，任联防军政治部宣传队音乐指导。在此期间，他先后创作了合唱曲《一九四二年前奏曲》（又名《新世纪的前奏》）、歌舞剧《徐海水》、《烧炭英雄张德胜》、秧歌剧《草苔子没有铁硬》等。1945年抗日战争胜利后，他又创作了大型合唱改编曲《东方红》以及管弦乐《森吉德玛》、《胜利进行曲》、《山中新生》等。

1946年4月，贺绿汀随联政宣传队赴东北的途中奉命调回延安，先后任中央党校文艺工作研究室音乐组长，中央管弦乐团团长。1948年，任华北人民文化工作团副团长，并创作了华北大学校歌《新中国的青年》、《新民主主义进行曲》等。1949年春，他到北京，兼任北京师范大学音乐系主任。同年7月，贺绿汀被选为中华全国文学艺术界联合会常务理事、中华全国音乐工作者协会（后改名为中国音乐家协会）副主席等职。

同年10月，调上海任中央音乐学院副院长、兼其“华东分院”（后改名为上海音乐学院）院长。1954年，他又被选为华东音乐家协会（后改名为中国音乐家协会上海分会）主席。1955年，中国音协创办《音乐创作》，他任该刊副主编。1956年，贺绿汀当

选为中国共产党第八次全国代表大会代表。1959年，任《辞海》编辑委员会委员及其“音乐”分支学科主编。1966年后，10年“文革”中，他曾长期遭受“四人帮”一伙的残酷迫害，但他多次与“四人帮”及其一伙进行面对面的斗争，表现了他对革命坚贞不渝的铮铮铁骨，赢得了“硬骨头音乐家”的美誉。1979年后，贺绿汀再次出任上海音乐学院院长，并兼任中国文联副主席、第三届中国音协副主席。1984年，在第二十届国际音理会（IMS）上，贺绿汀当选为该会的荣誉会员。同年，他退居二线，改任上海音乐学院名誉院长、中国音乐家协会及上海音乐家协会名誉主席。

建国后的40年间，尽管贺绿汀不得不以大量的精力投入于行政领导工作和社会活动，他仍坚持不断挤时间进行为数不算少的音乐创作。其中主要有独唱歌曲《慰问信飞满天》（柯蓝词，1950年）、《快乐的百灵鸟》（金波词，1960年）、《卜算子·咏梅》（毛泽东词，1964年）、《菩萨蛮·纪念周总理逝世一周年》（芦芒、里民词，1977年）、《韶山银河》（原名《韶山银河天上来》，汪道哉词，1978年)等；合唱曲《人民领袖万万岁》（郭沫若词，1951年）、无伴奏合唱《我的心上开了一朵玫瑰花》（皮作玖词，1955年）、大合唱《十三陵水库》（王亚凡等词，1958年)、大合唱《上海第三次武装起义·纪念周总理》(芦芒词，1978年）等；电影音乐《上饶集中营》（1953年）、《宋景诗》（1956年）、《曙光》（1979年），话剧音乐《曙光》（白桦编剧，1977年)等；以及相当数量的群众歌曲、儿童歌曲等等。有关出版部门曾先后将他的作品结集出版，其中主要有《贺绿汀钢琴曲集》（1956年）、《贺绿汀歌曲集》（1957年）、《贺绿汀合唱曲集》（1982年），以及《贺绿汀音乐论文选集》（1981年）和《贺绿汀音乐论文选集》第二集（1989年）等。他的许多作品还为有关音像出版部门录制成唱片和盒式磁带。

（二）

在贺绿汀从事音乐工作的70年间，建国前，他大部分精力投身于实际的音乐教学（他教过全部作曲理论课，还教过作曲及合唱指挥等）；建国后，他除了作为上海音乐学院院长担负繁重的教学行政工作外，还要作为中国音协的领导，从事了大量中外音乐文化交流活动。但是，他始终抓紧时间进行音乐创作。除了早年所写的习作以及参加革命后所写的《暴动歌》外，他的创作生涯主要起始于30年代他进入国立音专之后。在这半个多世纪的过程中，大致可分为四个阶段：一，1931年至1937年，这阶段他主要从事艺术歌曲和电影音乐（包括戏剧插曲）的创作，他是当时国立音专师生中从事电影音乐的最突出的代表；二，1937年至1941年，这阶段他大部分时间投身于群众革命斗争，以创作抗日内容的合唱曲和独唱曲为主，许多有重大影响的抗日歌曲都写于这个时期；三，1941年至1949年，这阶段他主要在抗日根据地及解放区活动，曾创作了不少接近于秧歌剧的小型音乐剧，也创作了一些管弦乐曲和合唱曲；四，1949年至1989年，这阶段他基本上处于领导工作岗位，但仍创作了不少声乐作品和电影音乐。在这60多年间，他总共创作了各种类型的音乐作品约260多首，其中包括群众歌曲、合唱曲、独唱曲、器乐独奏曲、器乐合奏曲、以及歌剧、电影和话剧的配乐，等等。可以说，除了室内重奏和舞剧音乐外，几乎所有代表性的音乐体裁他都作过涉猎。但是，在这些众多的音乐作品中，仍以他所写的合唱曲及独唱曲，其社会影响最突出。其次，有关电影音乐的创作，在他一生中也占有一定的地位。器乐创作他写得数量不多，其中有些作品（如钢琴曲《牧童短笛》，管弦乐《晚会》、《森吉德玛》等）影响较大外，总的讲，他的器乐创作的客观影响无法与其声乐创作的影响相比。

合唱音乐在贺绿汀的声乐作品中占相当重要的分量，他所写

的合唱作品主要有进行曲性的合唱曲、民歌风的合唱曲（包括民歌改编合唱曲在内）、以及大型合唱曲三类。进行曲性的合唱曲的代表作，主要有《游击队歌》（贺绿汀词）、《胜利进行曲》之二（田汉词）、以及《新中国的青年》（朱子奇词）等。《游击队歌》是他随“上海文化界救亡演剧一队”赴山西抗日前线时，为八路军全体将士而创作的。这首作品在1938年元旦所召开的八路军总部高级将领会议上进行了首演，后即受到广大军民的热烈欢迎，并迅速在各抗日根据地及大后方广泛流传。这首作品以流畅明快的曲调、生动而富于活力的节奏、严谨而富于逻辑的和声进行，成功地刻画了人民子弟兵坚定乐观的英雄形象。在这首作品的中段，作曲家巧妙地运用了对位化和声的合唱配置，不仅加强了与主要主题在音乐上的鲜明对比，而且更加强了作为人民战士形象的生动性和形象性。全曲虽然篇幅不长，但是，其构思严密、结构完整、手法洗炼、以及音乐语言的质朴流畅，充分体现了贺绿汀在音乐创作中十分重视艺术性与群众性完美结合的个性特点。

例1：《游击队歌》中间部分(见第36—37页)

整个这类合唱作品的音乐风格及手法特点，都可以明显看出贺绿汀受黄自合唱音乐（如《抗敌歌》、《旗正飘飘》等）风格的深厚影响。此类合唱作品贺绿汀写得相当多，其中有一些是作为齐唱的群众歌曲的改编曲，有一些是作为他当时所写的电影配乐中的插曲。在30年代后期的电影音乐中，喜欢运用合唱形式来写插曲，贺绿汀是一个突出的代表。

民歌风合唱曲的代表作，有《上战场》、《垦春泥》，以及合唱改编曲《东方红》等。《上战场》（原为齐唱曲《干一场》，贺绿汀词）是一首接近于群众歌曲的、具有中国特色的进行曲。此类作品在抗日战争初期曾有许多作曲家作过尝试，如任光的《打回老家去》、《别了，皖南》，张曙的《壮丁上前线》、《洪波曲》，舒模的《军民合作》，冼星海的《在太行山上》、《路是

我们开》，吕骥的《武装保卫山西》、《开荒》等。适当地运用不同声部的复调模仿（尤其是二声部的自由卡农形式）是这类作品的突出特点。贺绿汀的《上战场》正是这类合唱中的一首典型，在当时很受广大群众的欢迎。《垦春泥》（田汉词）则完全是一首提供合唱表演的无伴奏合唱曲，原为电影《胜利进行曲》的一个插曲。这首合唱曲除了充分运用对位化和声的合唱配置外，在和声及调式上，作曲家运用了以湖南民间音乐带增二度羽调式的旋律进行与以西洋和声小调的和声配置相结合的方法，使这部作品的音乐风格既色彩清新，又效果丰满。

例1：





例2：《垦春泥》的开始（见第38页）

民歌改编合唱曲《东方红》的音乐，作曲家为了忠实原作，对原歌曲旋律保持不变，而在合唱的配置中以各种复调的手法作不同的变奏处理，从而使原来作为一个曲调、多段歌词的分节歌，改为层层高涨、富于变化的通节歌了。这样的艺术处理，也为后来许多作曲家对同类作品的创作所效法。

贺绿汀的大型合唱音乐，主要以1959年所写的《十三陵水库大合唱》以及1942年在新四军所写的《一九四二年前奏曲》（又名《和平光明前奏曲》、《新世纪前奏曲》）、1978年所写的《上海第三次武装起义·纪念周总理》为代表。前者为多乐章的合唱套曲，后者均为单乐章的大型合唱曲。这些作品的音乐，都有一些很动人的篇章及段落（如《十三陵水库大合唱》中的《工

例2：



地之夜》等），但作为整个作品的艺术结构，则略嫌松散、缺乏很高的概括性和严密的逻辑性。

贺绿汀也创作了相当数量的少儿歌曲（以童声合唱或齐唱的形式）。特别是解放前，在这一领域的作品中，他与当时其他进步作曲家一样，十分重视其题材内容的社会意义，反映了由于社会的贫富悬殊，造成一些儿童被迫流落街头、为自己的生存而挣扎的社会现实（如童声合唱《孤儿》、童声齐唱《谁说我们年纪

小》等）。对这些作品的音乐处理，他很注意适合少年儿童的生理、心理的特点，以及作品艺术形象的生动活泼和感情的真挚淳朴。他的这些少年儿童歌曲，与聂耳、麦新等人所写的少年儿童歌曲，成功地体现了我国新一代少年儿童正在斗争中成长。

贺绿汀的独唱音乐作品，大体上可分为艺术性独唱歌曲和通俗性独唱歌曲两类。艺术性独唱歌曲的代表作，主要为1939年所写的《嘉陵江上》。这是一首接近于咏叹调式的、抒情性与戏剧性相结合的独唱歌曲，它生动地表现了抗日战争初期中国人民在民族灾难面前遭受国破家亡的无比悲痛和对帝国主义侵略者的强烈憎恨。整个作品在曲调与歌词的结合及伴奏与曲调的结合上，都处理得层层相扣、天衣无缝，并为声乐演唱技术作了较好的发挥，充分体现了作曲家在音乐创作上的深厚艺术功底。

例3：《嘉陵江上》开始（见第40—41页）

贺绿汀还曾写了不少以古诗词、或古体诗词为题材的艺术性独唱歌曲。如30年代他以李白的诗词写的《菩萨蛮·平林漠漠烟如织》、《夜思》、以及他在建国后以毛泽东的诗词所写的《卜算子·咏梅》、《蝶恋花·答李淑一》等。这类作品的音乐风格和艺术气质，他都力求做到凝练淳朴、深厚持重，从中可以看出黄自同类作品所给他的深厚影响（尤其指他30年代所写的此类作品）。建国后贺绿汀所写的这类作品，则明显地渗入了民间音乐的影响，可以看出他在建国后力求在艺术创作上体现出比较群众化的新的风格。

通俗性的独唱歌曲是贺绿汀声乐创作中更带有自己创作特色的一个重要领域。在这些歌曲中，有相当一部分又是作为电影或话剧的插曲。因而，它们的音乐形式和风格都更多样化。其中有一些受民间音乐的影响比较明显，甚至可以说完全是民歌式或民歌风的作品。如他为电影《马路天使》所写的插曲《四季歌》、《天涯歌女》，以及1934年所写的《恋歌》、1939年所写的仿绥远民歌《阿侬曲》，和建国后所写的《慰问信飞满天》、《绣出

河山一片春》、《韶山银河》等。其中《四季歌》和《天涯歌女》的曲调几乎全部吸取原来的民间小调，但通过配上亲切而淡雅的伴奏后，使作品的音乐非常符合剧中人物的性格和感情要求。后几首歌曲，则都是吸取民歌风的音乐语言和分节歌的乐曲

例8：





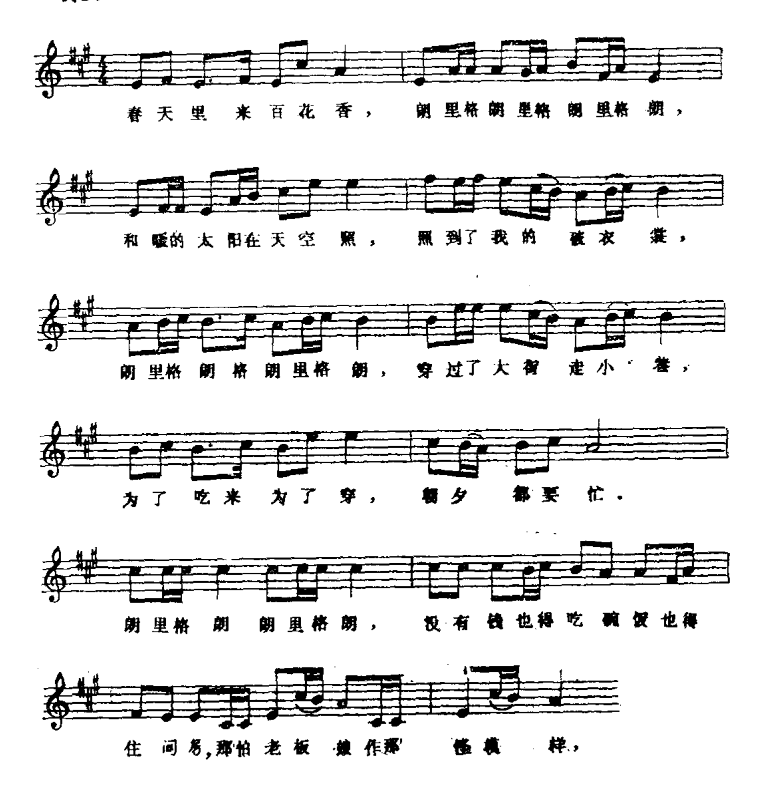
形式，又根据歌词内容的要求作了新的艺术处理。这些歌曲的音乐风格，既有民歌那种清新亲切的风味，又各自具有反映时代要求的特色。这种民歌风的抒情性独唱曲，在中国近现代音乐史的发展过程中为不少作曲家所喜爱和效法。

贺绿汀在1937年为电影《十字街头》所写的插曲《春天里》，是一首将民间音调与现代群众歌曲音调相结合的优秀独唱曲。整个作品的音乐风格，轻快活泼、开朗、朝气勃勃。作曲家通过巧妙地运用“朗里格朗”这样的民间衬词，将带有叙述性的长篇大段歌词，组织在建立于统一主题基础上的、富于层次起伏和变化展开的艺术整体中。

例4：《春天里》（见第42页）

还有一类歌曲，则是完全根据不同内容要求所创作的抒情性独唱曲，如1936年所写的话剧插曲《怨别离》（共两首）、电影插曲《秋水伊人》及《思母》（两首歌曲的曲调完全相同）等。这些作品数量虽不多，但它们均带有贺绿汀创作歌曲的明显印记：即作品的曲调非常优美、乐曲的感情真挚动人、而其艺术气质能顾及大多数市民的审美情趣，真正做到了平易近人、雅俗共赏。这在当时从学院培养出来的作曲家中是比较少见的。

例4：



例5：《思母》开始（见第43页）

贺绿汀的器乐创作数量不多，而且基本上都是小型作品。这与当时他进行创作的客观条件的限制（如主要指当时整个中国音乐建设中还不具备器乐发展的理想基础和常年处于战争环境等）有一定的联系。在这些器乐作品中，以1934年所写的钢琴曲《牧童短笛》影响最突出。这首钢琴曲的产生，标志着中国作曲家已从基本模仿西方的技法，逐步进入到创造性地运用西方技法，来表现具有中国生活情调和风格特点的钢琴音乐创作，揭开了新的一页。这首作品的两个具有鲜明对比的基本主题，都与我国人民



的现实生活有深厚的联系，其音调也主要来自于中国的民间音乐。作曲家运用二声部的复调性模仿来展开其乐思，是他抓住中国传统音乐着重横向线形运动的艺术特征的一种成功的尝试。它通过置身于田园景色中怡然自乐的牧童形象，向听众展示了一幅生动、自然的乡村风情画。



例6：《牧童短笛》开始

乐曲中段，欢快活泼、富于跳动，其织体的写法和音乐的性格与前后形成鲜明的对比。它着重表现对生活肯定的、乐观主义的情绪，进一步深化了牧童的天真可爱的形象。这首钢琴曲是作曲家为应征著名俄裔音乐家齐而品在国立音专公开征集“具有中国风味的钢琴曲”而写的，并获得了这项作品征稿的头奖。

例7：《牧童短笛》中段开始（见第45页）

《摇篮曲》是贺绿汀于1934年创作的几首钢琴曲中另一首值得注意的作品。在这首作品中，作曲家力求将中西两种音乐文化和谐地结合在一起，充分发挥音乐气氛的抒情和宁静，以及作品艺术形式的完整统一。这首作品在齐而品的“征稿”中获得了名誉二等奖。后来，作曲家将它又改编为大提琴与钢琴的合奏曲，进一步加强了作品的宁静和谐的气氛。



管弦乐《晚会》（1940年根据同名钢琴曲改编而成，这首钢琴曲最初写于1934年，原名《闹新年》）是贺绿汀此类作品中最引人注目的一首代表作。这首乐曲形象鲜明、节奏生动、结构简练、配器明晰，并富于地道的中国特色和浓郁的生活气息。它是在中国的管弦乐创作发展过程中，最早成功地体现出具有中国民族风格和中国气派的一首作品。

贺绿汀于1939年曾创作了一首新笛与扬琴的《幽思》（后改为长笛与钢琴），建国后又创作了小提琴独奏曲《百灵鸟》（是根据他在1960年所写的独唱曲《快乐的百灵鸟》所改编的）。前者表明他力图以西洋的作曲技巧用于创造新风格的民族器乐曲的一个尝试，作品的音乐由于比较重视两个不同声部的复调模仿，其性格接近于《牧童短笛》；后者虽然是声乐作品的改编曲，但作曲家仍注意了充分发挥小提琴的各种技巧和整个乐思展开的器

乐化处理。

几十年来，贺绿汀还通过音乐理论研究工作，表达自己的各种艺术见解。在他的一系列音乐评论文章中，可以看出他对我国音乐文化事业建设（具体集中在对发展我国的音乐教育事业、对提高我国音乐创作的水平、以及对如何在音乐战线正确贯彻党的方针政策等方面）的关心。他是我国音乐界在历次“左”的干扰中敢于公开站出来直言批评的突出代表，尽管他的意见会常常一时遭到来自各方面的压力和非议(当然，有时他的见解、特别是用语也可能有些偏激）。总的讲，贺绿汀是中国近现代音乐发展过程中从革命走进学院、又从学院走向革命的一个最有影响的革命艺术家。半个多世纪以来，他把自己整个一生无私地贡献给了中国音乐事业的建设，他以自己在音乐创作、音乐教育、以及音乐理论批评等领域的实际行动，以及在“文革”的法西斯统治下所表现的对“四人帮”及其一伙敢于大义凛然的反抗，赢得了国内外音乐同行们对他的无比崇敬和爱戴！

第三章　吕　骥



我的观点，集中起来，中心就是为人民。我以为无论音乐创作，还是音乐理论，都不能离开人民。音乐创作应该歌颂人民的斗争和胜利，歌唱人民的欢乐和苦难，歌唱人民的希望和未来，而音乐理论则应该研究人民的生活，音乐与人民、时代的关系，为人民当前的利益而思考，为人民美好的未来而思考。

——吕　骥

(一)

吕骥，原名吕展清，笔名霍士奇、穆华等。1909年4月23日生于湖南湘潭城内的一个知识分子家庭。吕骥在小学期间就开始学习吹奏箫、笛等民间乐器，并自学风琴的弹奏。1924年入湖南省立第一师范学校学习，并在那里接受初步的马克思主义思想影响，学习其理论文献。1927年到武汉，原拟去中央军事政治学校工作。长沙“马日事变”后，中共地下党组织准备撤离武汉，他只得暂回湘潭。1928年秋去扬州中学、1929年秋又去泉州黎明高

级中学任音乐教师。1930年到上海，考入上海国立音乐专科学校，主修钢琴。在“九·一八事变”及“一·二八事变”后，吕骥决心停止学习，与盛家伦等到武汉从事左翼戏剧活动，并任左翼“剧联”武汉分盟组织部长。1933年初冬，因领导人被捕，吕骥被迫避居上海，组织决定他就留在上海工作。于是，他又进入国立音专，主要学习声乐。同时，开始与聂耳、任光等共同推动上海的左翼音乐运动，以及积极从事有关革命群众歌曲的创作。1934年秋，吕骥开始深入上海的女工夜校，组织女工的歌咏活动。1934年冬，吕骥参加电通影片公司的音乐工作，担任影片《都市风光》的配乐指挥和影片《自由神》的配乐作曲工作。1935年春，他正式加入了中国共产党，并与沙梅等人组建了进步歌咏团体“业余合唱团”。1936年初，为了组织更为广泛的抗日统一战线，“左翼”各个联盟纷纷宣告自动解散。吕骥与孙师毅出面组织“词曲作者联谊会”（又名“歌曲作者协会”）。为了有组织地培养新的歌曲创作人才，不久吕骥又组织了“歌曲研究会”，研究歌词、歌曲创作的思想及技巧等问题。参加该研究会的有孟波、麦新、孙慎、联抗等十几位同志。1937年上半年，冼星海、贺绿汀、周钢鸣还曾为之作了专题报告。也是在这时期，吕骥先后完成了他的一系列代表性的歌曲作品，如《新编“九一八”小调》（崔嵬词）、《中华民族不会亡》（柳野词）、《自由神》（孙师毅词）、《鲁迅挽歌》（张庚词）、《聂耳挽歌》（孙师毅词）、《保卫马德里》（麦新词）等。

1936年，原左翼的文化工作者为了广泛团结所有的爱国力量，提出了“国防文学”、“国防戏剧”等口号。吕骥曾为《生活知识》编辑了《国防音乐》特辑，由此正式提出了“国防音乐”的口号。吕骥以“霍士奇”的笔名，发表了《论国防音乐》、《音乐的国防动员》（该文发表于艾思奇主编的重要理论刊物《读书生活》）。之后不久，他又在党的主要文艺理论刊物《光明》月刊上发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌

声》、《新音乐的现阶段》。在这些具有鲜明方针性的音乐理论文章中，他不仅对抗日救亡时期的新音乐应如何面向现实、面向群众，激发人民群众的爱国热情和求得民族的解放，提出了庄严的号召，并第一次从理论上阐述了新音乐的理论方针和创作原则。他的这些主张对于后来的中国新音乐运动的发展有着深远的影响。

1937年初，吕骥到达北平，努力将救亡歌咏运动与当时蓬勃开展的北平学生运动结合起来。在他的直接领导下组成了北平的"学联合唱团"，并将抗日的歌咏活动从各大学逐步扩及到北方的爱国军民中。著名的抗日歌曲《武装保卫山西》正是吕骥当时在山西为那里的"决死纵队"而创作的。这首歌曲很快在华北、以至全国各地广泛流传。

1937年10月，吕骥到达延安，先分配到抗日军政大学工作。在那里他写下了另一首名扬全国的歌曲《抗日军政大学校歌》（凯丰词）。不久，他又被调到陕北公学去工作，在那里他又创作了《陕北公学校歌》、《毕业上前线》、《西北青年进行曲》（均为成仿吾作词）。1938年2月，吕骥奉命参与"鲁迅艺术学院"的筹建工作。该院建立后，他即担任其院务委员兼音乐系主任。从此他开始转入艺术教育领域，为根据地音乐教育事业的建设作出了长期的努力。在"鲁艺"初期，他又创作了歌曲《开荒》（天兰词）、话剧插曲《大丹河》（王震之词）、以及为歌剧《农村曲》（李伯钊编剧，向隅等作曲）创作了开始很小一部分和最后的合唱曲《壮丁上前线》等。1939年7月，沙可夫和吕骥率领部分"鲁艺"师生到晋察冀敌后根据地，筹建那里的华北联合大学，任其文艺部副主任、兼音乐系主任。在那里，吕骥又创作了《华北联合大学校歌》（成仿吾词）、《参加八路军》（崔嵬词，同名活报剧的插曲）、合唱曲《向着列宁斯大林道路前进》（沙可夫词）、《青年歌》（华丁词）等。

1940年7月，吕骥被调回延安，继续在"鲁艺"任教务处

长、音乐系主任、并兼任音乐工作团的领导。在那时，吕骥以更多的精力投入于音乐教学的改革和提高。同时，他又积极推动"鲁艺"师生开展有关民族音乐的研究。为此，他专门撰写了一篇纲领性的文章《中国民间音乐研究提纲》，为正确开展民族音乐的研究提出了完整系统的见解。1941年冬，为了祝贺郭沫若五十诞辰，吕骥以郭沫若的著名长诗《凤凰涅槃》谱写了一部同名大合唱。1945年春，他兼任"鲁艺"的副院长。

1945年秋抗日战争胜利后，由吕骥及张庚带队，"鲁艺"全体师生迁往东北，原拟作为东北大学的一部分在佳木斯继续办学。不久，为了适应东北战场的新形势，奉命将其改编为四个文艺工作团，分散在牡丹江、佳木斯、哈尔滨及辽南四地，深入农村，一边工作、一边进行创作演出。吕骥任这四个团的总团团长。1947年，在战火弥漫的条件下，以吕骥为首积极创办了音乐刊物《人民音乐》，由他兼任其主编。1948年4月，他受命负责筹建东北音乐工作团，同时又编辑出版了《新音乐论文集》、《民间音乐论文集》。同年5月，他又被调赴北平，参加全国文艺界代表大会的筹备工作。1949年7月，在中华全国文学艺术工作者代表大会上，吕骥向大会做了《解放区的音乐》的报告，全面总结了解放区音乐的特点和成就。在那次会议期间，成立了中华全国音乐工作者协会，吕骥被选为该协会的主席。

1949年8月，中央决定创办中央音乐学院，并任命吕骥为中央音乐学院的副院长及该院党总支书记，具体负责该院的日常领导工作。从1949年秋至1956年冬的七年间，吕骥非常重视引导师生密切联系实际、以及对民族民间音乐的学习和对苏联的学习，为中央音乐学院的建设与发展及教学质量的不断提高，打下了坚实的基础。

1957年初，吕骥调离中央音乐学院，专职主持中国音乐家协会的领导工作。在他的努力推动下，由中国音乐家协会直接领导，从1950年起先后创办了《人民音乐》、《歌曲》、《音乐创作》、

《音乐译文》、《儿童音乐》、以及《音乐研究》等各种专业性音乐刊物。同时，他又推动各有关方面举办了各种形式的音乐作品评奖活动，以及组织各种形式的音乐舞蹈会演（如“第一届全国音乐周”、“全国民族民间音乐舞蹈会演”等）。这些活动对推进中国现代音乐事业的建设和发展具有十分重要的影响。

吕骥在主持中国音乐家协会的领导工作中还十分重视有关我国民族民间音乐事业的发展，例如对团结各方面民族民间音乐的人才、组织力量收集整理古代音乐遗产（特别是古琴音乐）和各地民间音乐遗产、进行有关中国古代音乐史和中国近现代音乐史的研究等。他自己也具体参与有关中国古代音乐和中国古代音乐思想的研究，并写出了多篇在学术上有一定分量的论文。

1985年后，他退居二线，被选为中国音乐家协会的名誉主席。同年9月，在德国召开的国际音乐理事会上，他被选为该组织的终身荣誉会员。

（二）

作为一位作曲家，吕骥从30年代初就开始了音乐创作活动。尽管后来他难以将自己的主要精力投入于音乐创作，但在半个多世纪中，他没有完全停止过音乐创作的实践。吕骥的音乐创作主要集中于各类声乐体裁，其中尤其以他在30年代至50年代所写的群众歌曲最为突出。如《聂耳挽歌》（孙师毅词)、《中华民族不会亡》（柳野词）、《保卫马德里》（麦新词）、《武装保卫山西》（夏川词）、《抗日军政大学校歌》（凯丰词）、《毕业上前线》（成仿吾词）、《开荒》（天兰词）、《铁路工人歌》（萧三词）、《毛泽东颂》（新疆俄罗斯族民歌词）、《反对武装日本》（放平词）、《消灭细菌战》（郭沫若词）等。此外，他还为戏剧、电影写过配乐和插曲，其中一些插曲曾在群众中有过较大的影响。如《新编“九一八”小调》（崔嵬、钢鸣词，活

报剧《放下你的鞭子》插曲），《自由神》（孙师毅词，电影《自由神》主题歌），《壮丁上前线》（李伯钊词，歌剧《农村曲》终曲），《大丹河》（王震之词，话剧《大丹河》插曲），《参加八路军》（崔嵬词，活报剧《参加八路军》插曲）等。在合唱音乐方面，吕骥最主要的代表作是根据郭沫若的同名长诗所创作的大型声乐套曲《凤凰涅槃》。

吕骥是我国30年代抗日救亡歌咏运动的倡导者和实际领导人之一，他的许多群众歌曲正是为了提供当时风起云涌的抗日救亡歌咏的需要而创作的。对于这些歌曲的创作，吕骥后来曾谈了三点具体体会："一，要尽可能地真实地表达群众的革命感情，首先要他们能唱；二，要唱我自己的调子，不唱别人唱过的调子；三，自己唱过的调子也不要重复。"（引自《吕骥歌曲选集》的"自序"）这说明吕骥对自己的歌曲创作是有着相当明确的目标的。这些目标从大的方面讲，就是"为工农大众"，这与聂耳所确立的方向是一脉相承的。但是，吕骥更强调在艺术上要表现出自己的个性，即所谓"要唱我自己的调子，不唱别人唱过的调子"。

作为一位作曲家，吕骥以自己30年代的歌曲创作，显示了自己的创作才能和艺术特色。30年代是中国人民社会生活充满矛盾和复杂斗争的年月，也是中国人民从屈辱、痛苦中，以顽强的斗争精神取得全面的团结和走向一致抗日的、最关键的十年。在这一神圣的全民斗争过程中，救亡抗日歌咏运动曾发挥了巨大的宣传鼓动作用。当时，不仅是聂耳、冼星海的歌声鼓舞了千百万人民群众的爱国热情，以吕骥为代表的许多年轻的新音乐工作者也积极地投入了这一神圣的斗争。当时除了聂耳、星海的歌曲外，具有很大社会影响的音乐作品就是吕骥的各种类型的歌曲。其中有群众化的进行曲《中华民族不会亡》、《武装保卫山西》、《民众救国歌》、《参加八路军》；也有充满战斗精神的艺术性独唱曲《保卫马德里》、《自由神》；有富于深厚感情的《聂耳挽

歌》、《鲁迅先生挽歌》；也有具有强大鼓舞力量的《抗日军政大学校歌》、《西北青年进行曲》；有清新淳朴的民歌风独唱曲《新编“九一八”小调》；也有朴实爽朗、别具一格的民歌进行曲《开荒》；还有富于强烈戏剧性的、民族风格的独唱曲《大丹河》，等等。从歌曲的演唱形式看，包含齐唱曲、各种类型的合唱曲、音乐会的独唱曲，电影、活报剧、话剧、歌剧的插曲；从歌曲内容的性质看，包含群众歌曲、艺术歌曲、一般抒情歌曲，各种校歌，纪念性的悼歌等。可以说，在这十年左右的时间内，吕骥写下了自己一生中社会影响最重要的一批代表作，这时期是吕骥歌曲创作的旺盛时期。

在吕骥上述的代表性歌曲中，基本上体现了他的独特的艺术个性，即参照西方歌曲创作的经验与模式，但不为其所束缚；注意歌曲曲调的顺畅动听，但不以其作为创作的目标。吕骥在创作中非常注重运用富于个性的音乐语言表达歌词内容所要求的情感和意境，因而他的作品总是以其充满不同一般的激情给人留下深刻的印象。

《聂耳挽歌》（孙师毅词）是吕骥最早引起人们注目的一首富于独创性的群众歌曲，创作于1935年聂耳逝世不久。这首歌曲的音乐和歌词以其巨大的悲痛和无限的深情给人留下深刻的印象。因为，词曲作者都是聂耳生前的挚友，他们对突然听到聂耳的噩耗，自然引发了出自内心的强烈悲痛。全曲由建立在同一主题和同一调性基础上的三个段落所组成。而节奏的不同处理，则是这三个段落间形成对比的重要因素。从结构上看，吕骥对这三个段落融会运用了我国的“起、承、转、合”四部结构和西洋的“da capo”三部结构相结合的原则。即在其开始的12小节是歌曲主题发展的“起”，其后的12小节则是这个主题发展的“承”，两者组成了全曲的第一部；此后的16小节为歌曲的中间段，构成这个主题发展的“转”；最后16小节的音乐实际上是第一部曲调的变化反复，构成歌曲主题发展的“合”。

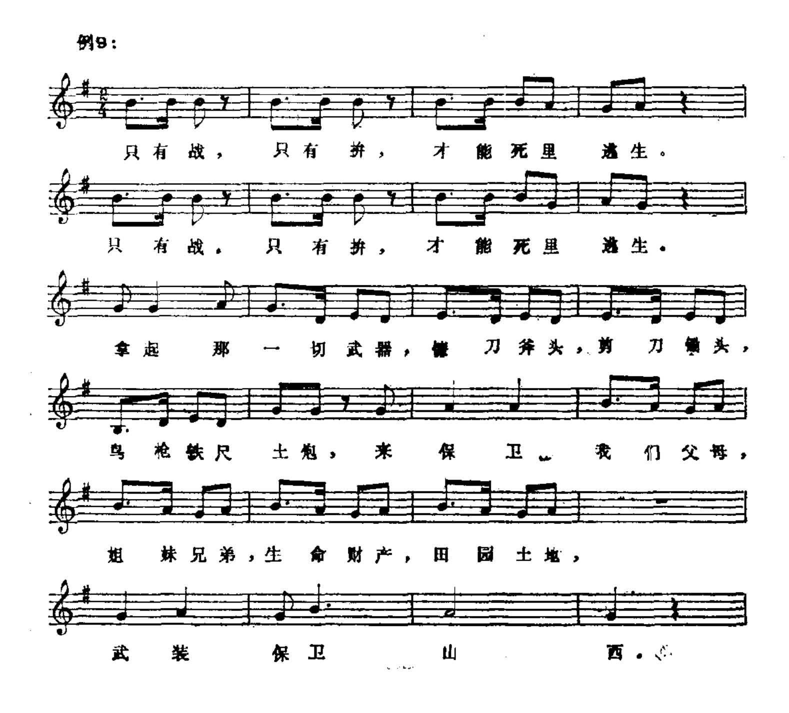
«中华民族不会亡»（柳野词)是吕骥在抗日救亡运动中影响最突出的一首群众歌曲，作于1936年。这首歌曲在结构上每个乐句都是以2＋3的5小节所构成，造成一种不平衡的、富于动力的感觉；但是全曲又是由形成对称的三个上下句的乐段所组成（即A－B－A的单三部曲式），在总体上达到了对比与统一的平衡。这样的结构处理，在当时一般群众歌曲创作中是比较少见的，但在吕骥这时期的创作中却不是独一无二的例子。如在他的«毕业上前线»中，他也在全曲的中段插入一个以八六拍子与四二拍子相混合的曲调，以与前后比较整齐的四二拍子的音乐造成在节拍上的对比统一的平衡。类似的情况，还可以从«自由神»和«鲁迅艺术学院院歌»中看到。另外，在这首歌曲中还可以发现吕骥喜欢运用同一音调和节奏型的不断重复、以造成情绪与力量的逐步增长。这种情况在我国的民歌、戏曲、说唱中是常



用的。例如山西民歌《打连成》、陕西民歌《卖菜》、云南民歌《猜调》等。类似的例子在吕骥的歌曲创作中也是不少见的，如他的《武装保卫山西》就表现得非常突出。

例8：《中华民族不会亡》（见第54页）

例9：《武装保卫山西》



《保卫马德里》（麦新词）是吕骥在当时站在被压迫民族的立场对西班牙人民坚决反对法西斯统治的斗争表示声援的、充满国际主义热情的独唱歌曲，这也是当时中国音乐界对这个伟大的革命斗争作出及时反应的、唯一的一首艺术性独唱曲。在这首歌曲中充分显示了吕骥在曲调进行和节奏处理上那种不落俗套的艺术个性和颇具倔强的内心激情。这种特点在后来的《抗日军政大学校歌》中则获得了更进一步的发展。

例10：《抗日军政大学校歌》中段



吕骥当时大多数的歌曲似乎没有有意识去追求音乐的民族风格，他的许多作品都是建立于西方的大小调七声音阶基础上，没有特意避免运用音阶的第四、第七音和由此出现的小二度进行。但是，这不等于他不重视这个问题。针对有些作品题材的特殊要求，他也创作了具有鲜明民歌风的歌曲。如为活报剧《放下你的鞭子》中一位农村姑娘所唱的插曲《新编“九一八”小调》，就是完全以五声宫调式作为基础的，其音调的进行也具有典型的东北民歌的特色。后来他在《开荒》中则进一步运用了典型的五声商调式的音调进行，而在《大丹河》中则是运用了七声徵调式的音调进行，表现了浓厚的西北地区特色。他的《武装保卫山西》，则是他创作具有民族风格的进行曲的成功范例。所以，尽管吕骥这一类的作品数量不多，但这些作品表明了他对我国民族民间音乐的深厚功底。

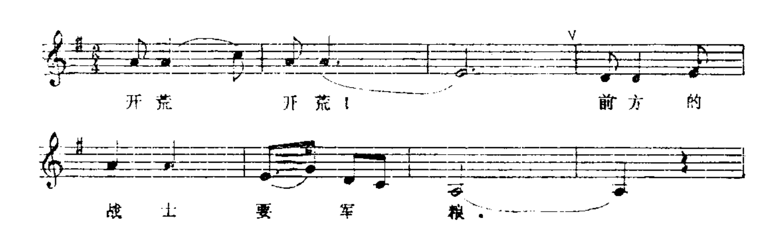
例11：《开荒》开始（见第57页）

例12：《大丹河》中间（见第57页）

40年代，由于吕骥所担负的行政领导工作愈益加重，他的音

乐创作的数量明显地有所减少。除了合唱作品外，他的其他各类歌曲创作的基本风格与他30年代的作品也没有很大的改变。

例11：



例12：



其中比较突出的作品有《铁路工人歌》、《挽歌》（哀挽“皖南事变”中牺牲的烈士）、《攻大城》等。但是，这时期吕骥在创作上以其合唱作品有明显的突破。首先，吕骥在1940年4月于晋察冀根据地、以沙可夫的词写了一首混声合唱《向着列宁斯大林的道路行进》。这是一首由四段组成的单乐章大型合唱曲，作品的音乐气势豪迈、雄壮有力，富于强烈的激情。在作品的第二段中，作曲家有意识运用了复调性自由模仿的手法与前后的音乐形成明显的对比。但是，在这首作品中对这些多声技法的运用和合唱效果的发挥还不够理想。

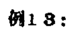
1941年为了庆祝郭沫若50诞辰，吕骥以郭沫若“五四”时期的著名诗篇《凤凰涅槃》谱写了一部篇幅巨大、多乐章的大型声乐套曲。全曲共分五个乐章，即1，“序曲”（混声合唱）；2，

“凤歌”（男声独唱与男声合唱）；3，“凰歌”（女声独唱与女声合唱）；4，“群鸟歌”（男高音领唱与混声重唱）；5，“凤凰更生歌”（男女声独唱、领唱与混声合唱）。“原诗是借用古代天方（今伊朗一带）民间神话：凤凰出生五百年后死去，复从死灰中更生，鲜美异常，永不死亡。诗篇抒写了诗人对旧中国的黑暗污秽感到无比的悲愤，同时又看到人民群众中潜藏着火一样的强大威力，既可以破坏旧世界的一切黑暗、丑恶势力，同时也能建设起没有剥削和压迫，充满理想和光明的新世界。”（引自《凤凰涅槃》总谱的“曲作者附记”）这部作品的音乐借鉴了欧洲清唱剧的经验与模式，成功地对原诗内容所要求意境、形象、特别是感情，作了音乐的刻画。由于感情的刻画是各个乐章的主体，整个作品自始至终充满浪漫主义的色彩。例如其“序曲”中悲剧性的合唱、“凤歌”中富于激情的戏剧性男高音独唱、“凰歌”中娓娓动听的抒情性女高音独唱、以及“凤凰更生歌”中热烈欢畅的男女声领唱与合唱，都以其感人的音响而震撼人心。这部作品对现代西方创作技法的运用，无论是其曲式结构的严谨和和声语言的丰富方面，都说明了作曲家艺术技巧的深厚功底。特别对各种复调技法的运用，可以说在当时中国音乐创作中是比较出色的。如在其“序曲”的第五、第六段末尾的四声部赋格段的运用，其声部进行既清晰规整、其合唱效果又十分动人。

例13：“序曲”第五段末尾（见第59页）

例14：“序曲”第六段末尾（见第59页）

类似的广泛运用复调技法的成功的例子，在这部作品中还可举出不少。例如在“凤歌”中男声独唱声部与长笛助奏声部所形成的自由模仿，以及在“凰歌”中女声独唱声部与单簧管助奏声部所形成的自由模仿，都给人留下深刻的印象。总之，这是一部思想性与艺术性都达到相当高度的、值得注目的大型声乐创作，是我国近现代合唱音乐发展过程中继《海韵》、《长恨歌》、《黄河大合唱》之后的一部别具一格的大型创作。这部作品的不足是


例13:


啊 啊！ 哀哀的凤 凰！ 啊！
啊 啊！ 哀哀的凤 凰
啊 啊！
啊 啊！
哀哀的凤 凰！ 啊！ 啊
啊！ 哀哀的凤 凰！
哀哀的凤 凰！
哀哀的 凤 凰！


例14:
一群的 凡 鸟，
唱， 一群的 凡
一群的
凤又 舞， 凰又 唱，
自 天 外
鸟，
凡 鸟， 自
一 群的 凡

在其音乐的风格上还留有比较明显的欧洲清唱剧的痕迹和影响（比较突出的是其第一、五乐章），这是作曲家在当时从其原诗的内容和其产生的时代，认为不适合运用群众歌曲的音调和民歌的音调的结果。显然，作曲家的考虑不是没有道理的。

从50年代至80年代，尽管吕骥长期担任较重的行政领导工作，他仍在工作之余进行不间断的音乐创作活动，在群众歌曲、艺术歌曲、少儿歌曲等方面都留下一定数量的作品。其中比较突出的有《毛泽东颂歌》、《反对武装日本》、《消灭细菌战》、《祖国颂》、《美国黑人要自由》、《红领巾》、《六一国际儿童节歌》、《国旗，国旗，多鲜红》、《车尽银河水》和《最可爱的人回来了》等。

除了音乐创作活动以外，吕骥还曾在音乐评论和理论研究方面做了大量的工作。吕骥在这个领域的著述主要集中于三个方面，即一，关于各个时期我国音乐事业(特别是音乐运动、还包括音乐创作）的发展的见解；二，关于学习民族民间音乐的见解；三，关于对我国古代音乐思想及理论的研究。半个多世纪以来，吕骥一直坚持“一切为人民”这个基本方针进行自己的音乐工作。尤其对音乐理论工作，他主张“音乐理论应研究人民的生活，音乐与人民、时代的关系，为人民当前的利益而思考，为人民美好的未来而思考”（引自《吕骥文选》自序）。这一点最鲜明地体现在他有关我国音乐事业和音乐运动方面的评论中。例如在30年代所写的《论国防音乐》、《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》；40年代所写的《近十五年来的新音乐》、《解放区的音乐》；50年代所写的《新情况，新问题》、《关于音乐理论批评工作的几个问题》、《社会主义的民族的新音乐的成长》等文章中，吕骥都是以“为人民”这个出发点坦诚地提出自己的见解(包括建议、批评和自我批评)。不管这些见解从今天看来难免还存在这样那样的不足，但它们的主导方面则是有利于加强音乐与祖国人民、音乐与时代的关系，因而曾在中国音乐界有过不小的

影响。全盘否定吕骥在这方面所产生过的积极影响，显然不是实事求是的。

吕骥是我国音乐界中较早认识到继承和发展我国民族音乐传统的重大意义的主要代表，在这方面他与刘天华、王光祈的思想较为接近，而与萧友梅、黄自等人的观点不尽相同。他更强调立足于民族的根基，更强调与广大人民群众融为一体，掌握“活”的民族音乐传统——丰富多彩的民间音乐。其中特别以他在40年代初所写的《中国民间音乐研究提纲》一文，则是我国最早从民族音乐学的高度、全面论述正确研究我国民间音乐的目的、方针、方法的纲领性的理论文献。建国后吕骥在领导中国音乐家协会的工作中，不仅实际组织了许多有利于开展全国性的、学习和继承民族民间音乐传统的各种活动，他还重视通过理论论述以促进这方面的工作。其中比较重要的论述有《为“河北民间歌曲选”的序》、《略论七弦琴音乐遗产》等。他的这些论述在很长的一段时期内，曾对促进我国民族音乐理论研究的工作有很大的影响。此外，他还长期挤时间具体进行有关中国古代音乐及古代音乐思想的研究，先后完成了学术论文《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》和以《乐记》研究的三篇重要论文为主的专著《“乐记”理论探新》。

吕骥在其长期的音乐实践中曾对中国专业音乐教育的建设做了大量的工作。具体讲集中在他对延安“鲁艺”音乐系的建设和对其特殊的音乐体制的制定，以及他对建国后中央音乐学院的建设和发展，均有过相当的影响和贡献。吕骥自己在30年代曾亲身感受过以上海国立音专为代表的我国专业音乐教育体制的优点和缺点，因此在他具体领导有关音乐教育的工作中就必然带着科学性的批判态度，力图在这方面进行根本性的改革。如在有关“鲁艺”音乐系的建设工作中，开始他比较强调一切必须服从当时的政治环境和革命工作的需要，以及从当时十分困难的客观条件出发，不得不对过去比较正规的教学体制和秩序作较大的改变。但

是，在以后的具体实践过程中，他仍能不断根据客观的情况加以调整（如对“鲁艺”音乐系第三、第四期的学习安排）。可是，当时有些人对他的这些工作的调整没有作出正确的评价。又如后来在他具体领导中央音乐学院的工作中，他力图全面吸收西方的音乐教育体制的经验和“鲁艺”的音乐教育体制的经验，逐步创立一套适合中国国情的、新的教育体系。应该说，吕骥的这些努力对建国后中国专业音乐教育事业的建设和发展是有贡献的。

第四章　马思聪



中国的音乐家们除了向西洋学习技巧，要向我们的老百姓学习。他们代表我们的土地、山、平原与河流，新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心里头的一件事。

——马思聪

（一）

马思聪，广东省海丰县人。1912年5月7日出生于当地一个书香门第。他的父亲马育航，最初主要靠教书、写文章为生。辛亥革命后，当上了他的同乡、广东都督陈炯明手下的广州财政局长，从此走上了仕途，家道中兴。马思聪的母亲黄楚良，也出生于一个开明士绅的家庭，知书识礼，并喜爱广东的民间音乐。马思聪就是在这样的家庭中成长，在他兄弟姐妹中排行第五。

马思聪从幼年开始就表现出对音乐的喜爱，喜欢吹口琴、奏月琴、弹风琴等。9岁他就读于广州一所有名的教会学校培正学校。当时，他的老同乡（著名的音乐教育家）陈洪也在该校上学。1924年，马思聪的大哥马思齐从法国回家度假，带回一把小提琴，大大增添了马思聪学习音乐的兴趣。同年秋，经马思聪一再要求，终于获得了家里的同意，跟随他的哥哥一起离别故乡、远赴法国巴黎，寻求深造。到达巴黎不久，马思聪即开始跟随私人学习小提琴和音乐的一般知识。1925年秋，他考入了在法国东北部的南锡音乐院（这是当时巴黎音乐学院10个分院之一，相当于巴黎音乐学院的预科）。1926年8月，他迁往巴黎，跟随巴黎国立歌剧院的小提琴独奏家奥别多尔菲（Oberdoerffer）学习小提琴，同时为报考巴黎音乐学院作准备。1928年，他考入法国最高音乐学府巴黎音乐学院，继续学习小提琴，师从布虚里(Boucherif)。

1929年，马思聪回国，先后在香港、广州、上海、南京等地举办一系列音乐会，引起了社会的轰动，上海的《申报》等舆论界均称之为“中国的神童”。同年冬，在广州，见到了童年时期的同学、巴黎时期的老友陈洪。当时，著名戏剧家欧阳予倩正在广州主持“广东戏剧研究所”，陈洪与马思聪建议在该所内附设一个管弦乐队。此事得到了当时广东省长陈铭枢的支持，第二年这个乐队正式成立，由马思聪任指挥、陈洪任乐队首席。但不久，马思聪争取到广东省的支持，又一次赴法国留学。当时，马思聪已开始对音乐创作发生了浓厚的兴趣。在他的小提琴老师奥别多尔菲的帮助下，他结识了法国籍的犹太作曲家毕能蓬（Binembaum），专心在这位教授的个别指导下系统学习有关作曲的全部理论和技法。毕能蓬本着“学习时尽量严格、创作时尽量自由”的方针，耐心细致地诱导马思聪。并且，他像一位年长的“朋友”那样，引导马思聪真正领略从贝多芬至勃拉姆斯这些伟大音乐家的艺术，以及在他们的名作中的结构、和声等方面的经

验。甚至他还引导马思聪逐渐将自己的艺术视野扩及到文学、美术、哲学等领域。马思聪对这段时期的学习和生活久久难忘，直到1942年冬，在他为《新音乐》月刊所写的一篇回忆性的长文《创作的经验》中，还曾明确指出："关于毕能蓬先生的追述，是说明他给我的感化与影响之重要。没有他，我或许会走上虚浮的道路……毕能蓬先生不只是我的和声学、作曲法的教师，他同时是我整个艺术修养的指导者。"

1932年初，马思聪告别了他在法国的导师，又回到了广州。当时，陈铭枢省长已下台，"广东戏剧研究所"也已停办，其所附设的乐队也已解散。马思聪和陈洪以该所附设的音乐班为基础，筹建了一所私立广州音乐院，由他俩分别担任其正副院长。在广州音乐院，马思聪除了任院长外，还要教授小提琴、作曲理论、钢琴等许多课程。就在这时期，他爱上了他的钢琴学生王慕理。同年秋，他俩就正式结婚，不久即移居上海，重新开始其演奏的生活。1933年，马思聪应聘为南京中央大学教育学院音乐系的兼职讲师。当时，他基本上过着所谓自由艺术家的生活，经济上比较清苦但生活安定。渐渐他把自己的精力开始投入于音乐创作，写下了他最早的两首小提琴曲（即《G大调第一小提琴奏鸣曲》和《摇篮曲》）和一些室内乐作品。这些作品按他自己的说法，大多属于"为了练习写作大型作品的，旋律中缺少民族风格"（引自《马思聪谈音乐创作》访问记）。但是，对其中的《摇篮曲》他后来曾多次在自己的演奏会中演出。

1935年春末，马思聪到故都北平进行旅行演奏。此行不仅使他领略了我国北方自然风光的异彩，更重要的是使他深深感受到"中国文化之博大与美丽"，特别是对北方大鼓、民歌等民间音乐的接触，使他的"眼界扩大了，开始认识到丰富的中国民歌是音乐创作的肥沃土壤"（引自《马思聪谈音乐创作》访问记）。这次北方之行，进一步激发了他强烈的民族感情，从而促使他在艺术思想上为自己树立了一个新的奋斗目标——创造具有中国民

族特色的音乐创作。

1937年，他受聘为广州中山大学教授。同年秋，抗日战争全面爆发，马思聪热情地投身于当地的抗日歌咏活动，并及时创作了不少抗日歌曲（如《自由的号声》、《前进》、《保卫华南》、《黄花岗》等）。同年，他又创作了闻名中外的小提琴曲《第一回旋曲》和《内蒙组曲》（原名《绥远组曲》）。这两首作品既是他个人的成名之作，也是我国小提琴音乐发展过程中最早的里程碑性的代表作，而且至今还保持其不灭的艺术光彩。

1938年10月，广州失陷，马思聪携妻带女避居香港。1939年夏，中山大学迁往云南，他又历尽千辛万苦携眷前往。当年10月，他到陪都重庆，开始与那里文化界的进步人士有所交往。也是从这时起，他才与中共地下党领导的“新音乐社”及其负责人李凌等建立了长久的联系和深厚的友谊。

1940年春，马思聪开始在重庆广播演奏，并任励志社管弦乐队的指挥。同年夏，在重庆各界人士的努力推动下，由“中苏文化协会”等团体出面，正式建立了完全由我国音乐家所组成的正规的交响乐团——中华交响乐团。马思聪即出任其首任指挥。此后一年多的指挥实践，促使马思聪较好地熟悉了管弦乐的性能和乐队配器的实际经验。1941年夏，马思聪辞去在中华交响乐团的职务，由重庆到香港，重新从事个人演奏和教学的生活。同时，在那里创作了他的小提琴组曲《西藏音诗》和《降E大调第一交响曲》。同年底，“太平洋战争”爆发，日军占领了香港，马思聪又携眷随同逃难人群由香港步行到广东丰海，至1942年4月间，他到达了广西桂林。当时桂林是国统区大后方的重要文化中心，许多文化界的进步人士都云集在那里。马思聪在那里遇见了李凌等人，并结识了更多的新音乐工作者。他参加了在那里所举办的“聂耳纪念节”和在柳州举办的“新音乐工作者年会”，并热情地为大家进行演奏。同年秋，他到达粤北的坪石（即现在的韶关），重新在中山大学教书，生活得到一时的安定。在这期

间，他先后创作了艺术歌曲集《雨后集》（郭沫若诗）、《F 大调第一小提琴协奏曲》、小提琴独奏曲《牧歌》和《秋收舞曲》（原名《跳神》）等作品。

1944年“湘桂战争”爆发，马思聪不得不带着妻子和两个女儿从曲江经梧州、柳州、桂林，最后到达贵阳。从这次“湘桂大撤退”中，他亲身体会了当时国统区人民群众对统治者腐败无能的不满，同时对他们所遭受的苦难深表同情。当时正好诗人端木蕻良也在贵阳，他们就将自己对现实的这种感受共同倾注在《抛锚大合唱》的创作中，但是这部作品当时无法得到及时演出。同年底，马思聪到达重庆，除了继续进行一系列演出活动外，又恢复了与进步文化工作者的联系，并与乔冠华、徐迟、金山等经常来往。1945年秋抗日战争胜利后，马思聪一度应聘担任贵阳艺术馆馆长。在那期间，他又与端木蕻良合作创作了一部新作——《民主大合唱》，从中表现了他反对法西斯统治、要求实现民主政治的理想。这部作品由当时在贵阳的抗日演剧宣传四队公演，由他自己担任钢琴伴奏，曾引起社会的强烈反响。尤其是其中的第一乐章“东方的暴君”，后来曾广泛流传于国统区的进步歌咏运动。

1946年春，马思聪举家迁回上海。当时许多进步的音乐工作者也先后云集上海。为了加强音乐界的团结统一，瞿希贤、李德伦等积极组织“上海音乐协会”，马思聪被推举为该会主席。同年7月，他又应聘为光复后新成立的台湾交响乐团的指挥，同年10月，在台北首次公演了他的《第一交响曲》和《F 大调第一小提琴协奏曲》。不久，他又全家迁居广州，继续在中山大学任教，并兼任广东省立艺术专科学校音乐系主任。1947年夏，他又兼任了香港中华音乐院的院长，每月从广州到香港为该校的小提琴班上课。当时正处于解放战争比较艰苦的时期，国统区内“反饥饿、反内战”的群众运动风起云涌。“中国将走向何方”这个问题引起了一切正直的爱国人士的关心。马思聪与诗人金帆合作

创作了一部《祖国大合唱》，表达了他们对祖国未来所抱的希望。马思聪曾说："我写这首曲子，开头用了陕北眉户的调子，象征着光明将从陕北延安方面来。"（引自《马思聪谈音乐创作》访问记）1948年他又与金帆合作创作了另一部大型声乐套曲《春天大合唱》，表明黑暗的冬天即将逝去，象征祖国新生的春雷已经响起，人们以无比的欢欣迎接祖国春天的到来。

1949年初，北平"和平解放"，解放战争的局面发生了根本的变化。随着形势一日千里的胜利发展，新中国建立的一系列准备也在加紧进行。马思聪作为一位无党派进步音乐工作者与云集在香港的一百多位民主党派人士、进步文化工作者，应中国共产党中央的邀请同船北上当时作为解放区首府的北平。关于这一点，他曾在1985年2月对《中国新闻社》记者的谈话中说："1949年4月，我怀着报国之心与乔冠华、萨空了、金仲华等人一起，从香港奔赴北京……"当时国共间的战争还在继续，北上解放区是要冒一定风险的。但马思聪却毫无顾忌地带着一把小提琴和随身的行李，先到了北平。他的家属则与郭沫若、欧阳予倩等人的家属一起，在一个多月后才由香港地下党组织派员护送到北平。马思聪到了北平后，一方面先后出席了"中华青年第一次代表大会"、"第一次中华全国文学艺术界代表大会"、"第一届中华全国音乐工作者代表大会"、以及"第一届中国人民政治协商会议"，并先后被选为中华全国青年联合会委员、中华全国文学艺术界联合会常委、中华全国音乐工作者协会副主席、中苏友好协会总会理事等。另一方面，他又先后担任华北人民文工团副团长、燕京大学音乐系教授等，继续进行有关音乐的演出、创作和教学工作。为了表明他对中国获得了新生的内心喜悦，他创作了管弦乐《欢喜组曲》、合唱套曲《工人组曲》等。

1949年12月，马思聪被任命为新成立的中央音乐学院的首任院长。新中国的建立不仅给全国广大群众带来了希望，也使马思聪从此结束了在民主革命时期长期颠簸不定的生活，得到了能安

心从事演出、创作、教学的工作条件和生活环境。他希望将中央音乐学院办成一所可与世界各国相媲美的高等音乐学府；他也希望中国音乐家协会能成为真正团结全国绝大多数音乐家的群众组织，有助于使中国音乐的水平得到更快的发展和提高；他还希望大多数音乐工作者能有更多的时间放在自己的专业锻炼上。为此他曾积极提出过各种建议，对文艺、音乐领域内一些“左”的思潮和工作作风表示了不同的意见，但他对党领导社会主义大业的信心从未有过根本的动摇。他仍然热情参加广泛而频繁的演出活动，几乎走遍了全国（除西藏外）所有省份的大小城镇；他还参与了各种各样的对外文化交流活动，增进了各国人民之间的友好合作。更值得指出的是，他善于利用一切可以利用的时间和精力，创造了大量反映新时代人民生活感受的各种形式的音乐作品。其中主要有小提琴曲《第二回旋曲》（1950）、《山歌》、《跳元宵》、《春天舞曲》（均为1951）、《跳龙灯》、《慢诉》、《抒情曲》（均为1952）、《新疆狂想曲》（1954），管弦乐曲《山林之歌》（1954）、《第二交响曲》（1959）、《A大调大提琴协奏曲》（1960），钢琴曲《三首舞曲》（鼓舞、杯舞、巾舞，1950）、《粤曲三首》（1952）、《钢琴小奏鸣曲》（第1—8，1956）、《淮河大合唱》（1956），话剧配乐《屈原》（1954），以及《民歌新唱》（第二集，1951）、《民歌三重唱》（1955）等。

1957年“反右”斗争后，历次政治运动中的“左”的干扰在马思聪的心中日益增加疑虑和不安，他在公开的场合变得更沉默寡言了。在1966年“文革”的狂风暴雨面前，马思聪感到手足无措、惊恐万分，以至于最终被迫采取逃离祖国、流亡美国之途。马思聪在美国生活的前半期，他与祖国人民完全失去了联系，基本上闭门隐居埋头创作。1976年冬、“文革”结束后，马思聪的孤寂生活也发生了一系列的变化。祖国大陆的老朋友李凌、金帆等主动与他取得联系，中央音乐学院的有关领导为给他恢复名誉

进行了大量的工作。马思聪也多次在书信中表露想念祖国之情。他曾对他的女婿说："美国是老年人的坟墓、中年人的战场，""我想回国不是为了什么平反退赔，而是为了思念祖国、思念亲人、为了听众"。当然，他也不可能不对回国后的一切有所考虑和犹豫。与此同时，台湾方面也主动热情邀请马思聪夫妇去台湾演出、讲学，并出版他的作品等。1982年他的大型舞剧《晚霞》（当时以《龙宫奇缘》为名）在台湾隆重上演，后来又演出了他的大型歌剧《热碧亚》。

1984年底，公安部、文化部正式批复中央音乐学院关于为马思聪所谓"叛国投敌"错案的彻底平反，有关报刊纷纷发表文章公开为他恢复名誉，他的家乡广东海丰县隆重举办了马思聪的作品音乐会。中央音乐学院及中国音乐家协会等单位正式邀请他全家在适当时候回国访问。马思聪对此感到无比欣慰，并明确表示想回国"看看亲人、老朋友、祖国山河，……至于近来音乐新起之秀，更值得喜见乐闻"。在他给中国音乐家协会领导的信中还说："遥想大家在这段时日（按指"文革"期间）也经历了许多不愉快的日子，而都健在，继续为国家现代化的实现作出贡献，谨致祝贺。日子过得很快，我们都已步入晚年，在我个人来说，希望在有生之年写完几部作品，也算是我为中华民族音乐的发展上所尽的一点微力。"他更希望他的舞剧《晚霞》能在祖国的舞台上得到公演，他在给苏夏教授的信中说："国内乐团、舞剧团听说很有水平，如果演《晚霞》，会演得出色的。"可是，所有这一切愿望都未及实现（他的舞剧《晚霞》直到1990年才在北京得以隆重上演），在1987年2月，马思聪的健康状况突然恶化，先后因肺炎和心脏病连续住院，终于在当年5月20日病逝于费城的一家医院，终年73岁。

马思聪在美国期间所创作的作品主要有小提琴曲《阿美组曲》、《高山组曲》、《第三小提琴回旋曲》、《第四小提琴回旋曲》、《双小提琴奏鸣曲》、《双小提琴协奏曲》、《A大调

钢琴协奏曲》，舞剧《晚霞》，歌剧《热碧亚》，以及相当数量的声乐作品。其中一部分先后得到了演出和出版，另一些还有待进一步进行必要的整理和研究。

（二）

半个多世纪以来，马思聪不但积极从事有关小提琴的演奏活动，他同时又是我国自30年代以来具有相当影响的一位作曲家。从30年代到80年代，他一直笔耕不辍地从事音乐创作。他的作品除了大量小提琴作品外，还涉及交响音乐、大合唱、钢琴音乐、各种形式的室内重奏、各种形式的歌曲，以及舞剧、歌剧等。可以说，马思聪是中国近现代音乐史上在小提琴音乐方面作出最重要贡献的一位开拓者，他的许多小提琴作品至今仍是我国小提琴的重要教材和主要演出曲目。

根据各方面有关资料，对马思聪的音乐创作的发展轨迹大致可以分为四个阶段，即一，1929年至1937年夏抗日战争爆发以前；二，1937年秋至1949年新中国建立以前；三，建国后至1966年“文革”以前；四，1966年冬至1987年春在美国居留期间。第一阶段的作品中有些是马思聪在法国留学期间所写的习作，有些甚至没有编入他的作品目录。歌曲《古诗七首》（作品一号）是他1929年从法国第一次留学回来后所写的。作品第二号至第六号都属于室内器乐重奏和小提琴独奏作品，马思聪自己认为这些作品也“马思聪都是为了练习写大型作品的，旋律中缺少民族风格”（引自《马思聪谈音乐创作》访问记）。

第二阶段的创作都是产生于战争年代，这是中国人民灾难空前深重的12年，也是中国人民在中国共产党的领导下英勇奋战、由弱变强、终于取得伟大胜利的12年。在这场神圣的战火洗礼中，马思聪从作为一个“自由”的艺术家逐步走上了爱国、民主、进步的大道。在这期间他写了许多声乐作品（其中包括抗日

歌曲、艺术歌曲、大型声乐套曲等），着重表达了他对时代和现实生活的感受，抒发了他对祖国人民的深厚感情。在这期间他所写的各种类型的器乐作品（其中包括小提琴曲、室内重奏、交响音乐等），着重表现出他有意识探索中国的民间音乐与现代西方创作经验的结合，以及作品的民族风格与其艺术个性的结合。尽管由于战乱和他的生活长期不得安定，但正是在这动荡的环境中他写出了真正具有自己独特个性和深远社会影响的作品（如歌曲《自由的号声》、《不是死、是永生》、《控诉》，小提琴曲《第一回旋曲》、《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》、《祖国大合唱》、《钢琴弦乐五重奏》等）。

在第三阶段的17年间，尽管马思聪担任了较多的领导工作和社会职务，由于生活稳定、工作条件比过去有了明显的改善，马思聪在创作上仍有较大的进展。除了在小提琴音乐方面他仍创作了相当数量的作品、保持其影响外，在管弦乐的创作方面表现出明显的进展和提高。例如在这阶段他所写的《欢喜组曲》、《山林之歌》、话剧配乐《屈原》、以及《第二交响曲》等作品，无论在他一生的创作中、或是在当时中国的管弦乐创作中都占有较大的影响。

在第四阶段将近20年的时间里，马思聪共写了20多部不同类型的作品。其中有半数仍是属于小提琴的音乐，此外他化了较多精力投入于舞剧和歌剧的创作。在小提琴创作方面，他改变了过去偏重于创作标题性组曲或独奏乐曲的习惯，而表现出对写作无标题大型套曲体裁的兴趣。由于生活在国外、与祖国现实失去直接的联系，对声乐创作他不得不像他早期一样又转向了以中国古诗词为题材的艺术歌曲。

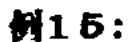
纵观上述四个阶段的创作，其中以第二、三阶段所写的作品曾产生了较大的社会影响。因为在这两个阶段，正是马思聪在思想感情和生活现实方面同祖国人民的命运密切相联的阶段。同时，在这期间（1937—1966）也正是中国音乐文化事业发展最重

要、音乐活动最频繁的30年。

在马思聪的各类音乐创作中，以他的小提琴独奏曲影响最大、成就最突出。同时，在这些创作中也最鲜明地体现了他的艺术个性和特色。其中已经在社会音乐生活中有深远影响的作品为《第一回旋曲》、《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《秋收舞曲》（原名《跳神》）、《牧歌》、《山歌》、《抒情曲》、《慢诉》等。这些作品在不同的程度上体现了中国民间音乐同西方现代创作技巧的结合，以及深沉广博的中国民族精神同他个人简约、淡泊、素雅的抒情个性的结合。他曾多次公开表明民歌是他的创作音乐语言的源泉。对这一点马思聪大致采取三种方式。如《内蒙组曲》中的《思乡曲》的基本主题就是引用内蒙后套地区的民歌《墙头上跑马》的旋律，作品主题的音乐性格同原民歌也是一致的，即作曲家自己所说："我没有移动原调的思乡的意境。"但是，问题不单纯在于引用这首民歌以及运用现代多声创作的手法给原民歌音调的内涵作正确的艺术加工和衬托。值得重视的是作曲家通过创造性的发挥创作了一连串 6 个同原民歌性格相一致的、新的深情曲调，马思聪创造性地将原民歌中所未及发挥的深刻内涵，给以尽情地抒发了出来。加上对伴奏织体的写法，他运用了半音上下移动的音型和富于节奏性的不停运动，进一步加强了作品中那种随着音乐展开而感情层层加深的效果。这部作品产生于抗日烽火弥漫祖国大地的时刻，很自然地增强了它的社会意义和影响。

例15：《思乡曲》第一部分（见第74页）

《第一回旋曲》的基本主题是取自内蒙民歌《情别》，原民歌是一首表现强烈悲痛的爱情歌曲。马思聪在这部小提琴作品中引用了这首民歌的音调，但是，他对原曲调的速度、节奏均作了较大的改变，并且对音型的选择、多声的配置都作了相应配合，从而使乐曲呈现出与原民歌截然不同的欢快、热烈的气氛。这部作品写于《思乡曲》的同时，表现了作曲家当时充满信心的乐观





的一面。

例16: 《第一回旋曲》的主题（见第75页）

类似的情况还可以从《内蒙组曲》中的《史诗》和《塞外舞曲》中看到。

而他的《牧歌》无论从其曲调、调式、节奏的特点，以及作品音乐的气质，都明显源于我国北方的民间音乐，但作曲家在这里没有引用任何具体的民歌。对此马思聪曾作过这样的解释："乐曲开头的第一乐节是选自民歌曲调，有一次我听山西说唱音乐时也曾听到过类似的曲调。"这个曲调实际上只是一首民歌的一个片断，马思聪把这个有特性的片断作为"种子"，结合自己所学习的民间音乐，经过消化溶解，变成了他自己的音乐语言，成为他创作的"材料"。

例17: 《牧歌》的主题（见第76页）



类似的情况从他创作的《祖国大合唱》、《第二交响曲》、以及《山歌》、《春天舞曲》等小提琴曲中都能看到。

例18：《山歌》的开始（见第77页）

马思聪的音乐创作以其旋律的优美动听和具有鲜明的中国式的风韵与激情而引人注目。他的这些作品为中国小提琴音乐的发展奠定了一个深厚的基础。这与他十分重视学习民间音乐和吸收其丰富营养来提高自己的创作水平是分不开的。关于这一点，他曾认为是他进行音乐创作的一条重要的经验。他说："首先，民歌以它的旋律风格特点、地方特色感动了我，……我总是选那些有突出特性的民歌作我写作的动机，有时采用一个、二个或三个旋律，或甚至只有一、二小节的动机。这些民歌或动机在我决定采用它们时，它变成我的一部分，它成为我所需用的材料。"（引自《创作的经验》）



例17：

Andantino

sempice

p

交响音乐作品马思聪写得不算多，从40年代到80年代他创作了两部交响曲、两部管弦乐组曲、一部小提琴协奏曲、一部大提琴协奏曲、一部双小提琴协奏曲、以及一部为话剧《屈原》的配乐（后来他曾将其中的音乐改编为一部同名管弦乐组曲）等。另外，他还将其小提琴曲《思乡曲》、《塞外舞曲》、《喇嘛寺

例18：

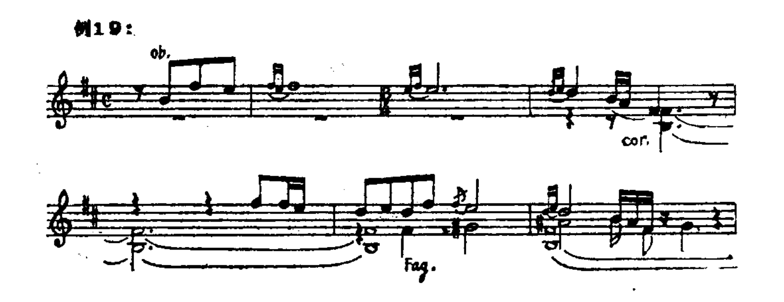


院》改编为独立的管弦乐曲。在这些作品中以《第二交响曲》、管弦乐组曲《山林之歌》、以及《思乡曲》这三部管弦乐曲的社会影响最大，其他那些作品由于演出的机会少和大多没有得到出版，它们的实际意义还无法预测。

民间音乐同样是马思聪交响音乐创作的丰富源泉。尤其在他

的一些生活风俗性的作品中，其具体体现更为明显。例如《山林之歌》就是根据一位素不相识的音乐爱好者寄给他的云南少数民族民歌和民间歌舞的曲调写成的。由于马思聪于抗日战争期间在云南地区生活过，他对那里充满神话般色彩的自然景色、富于诗意的民间风俗、以及质朴生动的歌声都有真切的感受。在这首组曲第一乐章“山林的呼唤”的主要主题（也是第五乐章“夜”的主题和整个套曲的基本主题）中，马思聪着重表现的正是这种中国神话般的幻奇色彩和引人入胜的诗情画意。而组曲的第二乐章“过山”、第三乐章“恋歌”、第四乐章“舞曲”则主要是我国西南少数民族生活风俗的生动描绘。马思聪正是运用这些来自民间的音调，从五个不同的侧面来表现自己对美丽的祖国大自然和多彩的人民现实生活的丰富感受。

例19：《山林之歌》的基本主题



在这部作品中，马思聪还注意了将不同乐章的音乐统一在一个整体构思之中。首先，五个乐章的音乐主题既各具独自的性格，又十分注意彼此之间的内在联系。其次，在五个乐章保持有统一的调性布局基础上，马思聪又大胆地运用富于色彩性的半音进行和增减音程的变和弦，以及同一调性的不同调式对比和实际上是多调性的配置，使全曲的和声在功能和声的基础上作了大胆的突破。第三，在管弦乐配器上他十分重视发挥弦乐在不同音区

和不同演奏方法上所具备的丰富的表现力，以及发挥不同管乐器独奏的独特音色。他不轻易运用乐队的“全奏”，却很注意乐曲在配器上的通盘考虑，从而使作品的配器色彩丰富、不落俗套，一切根据表现作品内容的要求作精心的设计。

关于多乐章交响曲的创作，马思聪曾说过这样的话：“在交响乐里，我该写我们这伟大的时代，中华民族的希望与奋斗，忍耐与光荣！”（引自《创作的经验》）他在1941年所写的《第一交响曲》和1959年所写的《第二交响曲》都具体体现了上述的创作原则。这两部交响曲虽然都没有标题，但其音乐的内容都与祖国人民的斗争和命运有深厚的联系。《第一交响曲》按他的说法是一部爱国主义的作品。它产生于我国抗日战争转入更加艰苦困难的“相持阶段”初期，但作品的音乐自始至终贯穿一种坚毅沉着、雄壮有力的性格，并以宏伟辉煌的尾声作结束，表现了中华民族的不可战胜和抗日必将取得最后胜利的坚定信念。关于《第二交响曲》马思聪也说过这样的话：“交响乐所反映的虽然不是某一特定的战役，但写作时，在音乐构思上曾和毛主席的诗《娄山关》有着联系。”这是一部三个乐章连续演奏的交响曲，第一乐章主要表现了战斗的场面，它的副题引用了红军歌曲《天心顺》的音调。第二乐章着重表现对牺牲者的沉痛哀思，在其结束又出现了战斗的主部音乐，并以红军音调的副部终止。第三乐章则是象征斗争取得胜利后的欢乐，并在更加宏伟壮丽的进军声中作结束。由于内容构思的要求，马思聪打破了传统交响曲均用四个乐章的习惯，并且在结构上将其第二乐章作为一个大型插部插入第一乐章之中，从而使得这三个乐章的音乐置于更加紧密结合的单章性结构之中。

《G大调双小提琴协奏曲》是马思聪在美国时期创作的一部重要的交响音乐作品，也可以说是中国作曲家的第一部此类的作品，写于1983年。这部作品在形式上严格地沿用了西方古典协奏曲的传统，但在音乐语言上则深深植根于中国的民间音乐，尽管

没有像他前期的创作那样直接引用某一首、或某一种具体的民歌或民间乐种。在其音乐风格上马思聪更强调了协调和和谐，并渗入了思乡、怀旧、以及对未来寄予希望的心愿。

马思聪的声乐创作大多创作于其第二、三阶段，其中包括抗日内容的群众歌曲、大型合唱、以及艺术性的独唱歌曲。他的歌曲创作大多具有他自己强烈的独特个性。如在1945年所写的歌曲《控诉》不仅深刻地表现了他对受难同胞的深厚的爱和对帝国主义强盗的强烈的恨，同时在音乐创作上也体现了他个人那种不拘一格的个性。这首歌曲的旋律进行和节奏节拍处理都打破了一般歌曲创作注重方整、均衡的结构原则，而是也像聂耳一样将全曲音乐的发展建立在几个最有独特个性的动机（也可说是“种子”）基础之上。因而，尽管全曲的旋律进行很自由，却丝毫没有削弱其内在的统一。另外，从这首歌曲的音调进行和节奏处理也可看出北方大鼓音乐对他的深刻的影响。

例20：《控诉》全曲（见第81页）

大型合唱作品是马思聪声乐创作中另一个重要的方面。他曾先后创作了《抛锚》、《石鼓口》（未完成）、《民主》、《祖国》、《春天》、《鸭绿江》、《淮河》七部大合唱，以及一部《工人组曲》和组歌《阿美山歌》等。这些作品几乎都是他对各时代现实的具体感受的反映，因而大多富于比较明显的政治倾向性。在这些大型合唱作品中以《民主大合唱》、《祖国大合唱》和《春天大合唱》有较大的社会影响。马思聪也像冼星海一样力图将中国民间音乐的音调、群众歌曲的音调，引入大合唱这种源自欧洲的传统形式，从而大大丰富这种艺术形式的民族风格、时代特色和生活气息。但是，马思聪的这些大型合唱作品常常表现出一种将器乐思维渗入声乐创作的特点，具体表现为他比较重视主题形象的概括性和各乐章之间的内在联系，如《祖国大合唱》的音乐基本上就是建立在其第一乐章开始男高音独唱的主题基础上的，而且这个主题在末乐章的终段又以合唱的形式再现。

例20:



例21：《美丽的祖国》开始（见第82—84页）

类似情况还可从《春天大合唱》等作品中看到。对此类作品的结构，马思聪基本上只采用四至五个乐章（这一点与欧洲传统的清唱剧或康塔塔不一样），也不采用朗诵独白作为各乐章的穿插（这与冼星海的《黄河大合唱》等当时的大型合唱作品也不一样）。可以这样说，马思聪的大型声乐套曲的艺术构思特点更接近于交响音乐的构思特点。

室内重奏音乐马思聪写得不算多，主要集中在从30年代至60年代之间（他在50年代所写的此类作品乐谱现在还未见到）。其中除了早年所写的几部作品按他自己所说只是习作外，像《F 大调弦乐四重奏》（该曲出版时定名为《第一弦乐四重奏》）、《钢琴弦乐五重奏》等作品，无论就其作曲的技术水平和规模、以及对音乐民族风格的探索上讲，都可以说是中国近现代音乐史中空前的开拓之作。

综上所述，半个多世纪以来，马思聪无论在小提琴演奏、音

例21：




大海的绿波，
太哪阳
太哪阳
照着中国美丽的山河
啊
山哪河


让我们用太阳的光辉
ff
来赞美我们亲爱的祖国。
ff
来赞美我们亲爱的祖国。
ff
ff
来赞美我们亲爱的祖国。
ff

乐教育、特别是音乐创作领域，为中国近现代音乐文化的发展作出了毕生的贡献。他是一位立足于民族根基的作曲家。几十年来，他一贯主动坚决地为探索音乐创作的民族风格进行了反复不断的努力，同时，也正是在这种努力探索中，他逐渐奠定了自己的独特的创作个性。在他的作品中我们可以感受到一种中国的风土人情、中国人的气质、中国的时代精神，以及马思聪个人的抒情性和史诗性。他经常以自己作为一个中国的作曲家而自豪，他从没有放松自己作为一个中国艺术家的责任感和使命感。他以自己毕生的努力为中国小提琴音乐创作及中国小提琴演奏开辟了一条健康发展的道路，为中国各类音乐创作和中国专业音乐教育的发展留下了深刻的积极影响，同时还为中国音乐创作在世界乐坛取得了声誉。

第五章　江文也



我深爱中国音乐的“传统”，每当人们把它当作一种“遗物”看待时，我觉得很伤心。“传统”与“遗物”根本是两样东西。……我知道中国音乐有不少缺点，同时也是为了这些缺点，使我更爱惜中国音乐；我宁可否定我过去半生所追求那精密的西欧音乐理论，来保持这宝贵的缺点，来再创造这宝贵的缺点。

——江文也

（一）

江文也，原名文彬、小名阿彬，原籍福建永定，1910年出生于台湾台北县三芝乡（当时称台北淡水三芝庄）。其父经商，常与大陆来往，1914年举家迁居福建厦门。1918年，江文也入厦门“旭瀛书院”（这是当时专为台籍学生开设的日文学校）学习。1923年，其母病逝，江文也被送往日本，入长野县上田中学学习。在那里他受到其语文老师（后来是日本一位著名诗人）岛崎

藤村的影响，对艺术发生浓厚的兴趣。1928年中学毕业，江文也入东京武藏野高等工业学校学习，主科为电力机械。同时，他又在上野音乐学校学习音乐（主修声乐、选修钢琴）。1932年，他毕业于武藏高工，立志全心从事音乐。同年5月，他在日本第一届全国音乐比赛中获声乐奖。第二年他再次获该项比赛的声乐奖后，被“藤原义江歌剧团”聘为歌剧演员，并从此奠定了他在日本音乐界的地位。同时，他又入东京音乐学校御茶水分校学习作曲。还有一说，他曾随日本著名作曲家、指挥家山田耕作学习过作曲。但是，当时他对从这些老师那里学来的传统作曲风格不甚感兴趣，给他更大影响的是从电台广播的以斯特拉文斯基、拉威尔、巴托克、德彪西等为代表的西方现代乐派的音乐。为此，他加入了当时由箕作秋吉、清濑保二发起组织的日本青年作曲家团体“新兴作曲家联盟”（当时参加这个联盟的作曲家还有伊福部昭、早坂文雄、松平濑则等）。1934年夏，他以“旅日音乐家”的名义参加了赴台湾进行访问演出的“乡土访问团”。他们在台湾的各大城市举行了一连串的音乐会，给台湾全省留下很深的影响。在返乡期间，江文也还有意识地采集了台湾各地的民歌，并进一步对作曲表示了浓厚的兴趣。从台湾返回日本后，江文也就写下了他的成名之作管弦乐《台湾舞曲》和《白鹭的幻想》。前者曾于1936年在第十一届奥林匹克国际比赛中获奖，后者在1935年获日本全国第四届音乐比赛的作曲第二名。此后，他又以《盆踊主题交响组曲》、《俗谣交响练习曲》、《赋格序曲》分别连续三年在日本全国音乐比赛中获奖或入选。

在这期间，江文也结识了俄籍钢琴家、作曲家齐尔品(Alexanbe Tcherepnine)。齐尔品很赏识江文也的才能，并在1935年主动将江文也的三部钢琴曲（即《小素描》、《五首小品》、《三舞曲》）收入其《齐尔品收藏曲集》(Tcherepnine collection)付梓出版。1936年又出版了他的《断章十六首》、《生蕃四歌集》（后名《台湾山地同胞之歌》）。齐尔品还在自己的音乐会中演

奏江文也当时所写的作品。更重要的是齐尔品在作曲技术和艺术思想上对江文也给予了主动的关怀和帮助，如在1936年，齐尔品曾带着江文也一起访问考察北平、上海，使江文也第一次实地了解了祖国的文化和祖国的民族音乐，了解自己的根在中国。从此，江文也才将自己的名字从日文拼音“Bunya Koh”改为中文拼音“Chang Wen Yeah”。

从1934年至1937年，江文也还创作了管弦乐《第一组曲》、以及合唱曲《潮音》、钢琴曲《布袋戏》、《长笛奏鸣曲》和声乐曲《四首高山族之歌》等。其中不少曾在当时得到广泛的演出、广播和出版（乐谱、唱片）。江文也成为当时在日本红极一时的作曲家新秀，并与出身贵族的龙泽信子结婚，先后育有四个女儿。

1938年4月，江文也接受北平师范大学的聘用回国任教（声乐、作曲），从此即在北平定居。当时正处于江文也创作的旺盛阶段，除了一定的教学工作外，他几乎全部精力投入了音乐创作。尤其是中国的悠久民族文化和丰富多彩的民间音乐遗产，给予江文也的创作展开了一个新的天地，也不断触发了他的有如泉涌的创作灵感。从这时起，江文也还认真地钻研中国语言、中国古代诗词、以及中国古代哲学、美学思想等。这期间，他结识了后来成为他一生伴侣的吴韵真（原名吴蕊真，她当时是北京女子师范学院音乐系的一位学生）女士，并很快地与她结婚成家。

从1938年至1945年，是江文也音乐创作产量最丰富的一个阶段，也是他在音乐创作风格上真正开始不断体现出具有中国特色的新阶段。一系列具有鲜明中国印记的作品，如声乐曲《中国名歌集》（1938）、钢琴曲《北京万花集》（1938）、《小奏鸣曲》（1939）、《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》（1945）、《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》（创作日期待考），以及大量的古诗词艺术歌曲（如《唐诗五言绝句篇》、《唐诗七言绝句篇》、《历代诗词歌曲篇》、《中国民歌合唱曲》等）。江文也在这时期最

重要的一部大型创作是管弦乐《孔庙大成乐章》。这是他努力将中国的传统文化精神和传统音乐遗产，同现代西方音乐创作技术相结合的一个大胆的创新之作。同时，他还创作了舞剧《香妃传》（1940）、舞踊剧《东亚之歌》、管弦乐《为世纪神话之颂歌》、《在蓝色天空响鸣的鸽笛》和《北京点点》（后名《故都素描》等。

但是，这时期江文也也写了一些为日本帝国主义张目的作品，如《大东亚民族进行曲》、《新民会歌》等。尽管这些作品都没有编入他自己的作品编号，尽管这些作品在他整个创作生涯中仅是一时的产品，它仍是江文也一生所留下的历史污点。江文也当时会写下这些作品也是不奇怪的，作为一个从小就生活在日本、在日本接受教育、而且与日本音乐、文化界长期保持千丝万缕联系的江文也，他当时在思想上不可能像一个有觉悟的中国人那样对日本帝国主义的侵略有清楚的认识。当时江文也与东京音乐界仍保持经常的联系，他的许多作品仍在日本演出和出版，而且他与其日本的"家庭"也还保持一定的联系。

1945年抗日战争的胜利，对江文也的思想留下深刻的影响。特别是他曾被告发为通敌的汉奸、而被捕入狱长达10个月，有助于使他更冷静地认识自己所走过的道路。1946年夏，江文也被当局释放后失业。一度他曾为北京的天主教会写了许多中国风格的宗教音乐，如《圣咏作曲集》（第一、二卷），《第一弥撒曲》，《儿童圣咏集》等。这些作品都由北平方济堂圣经学会为之出版。1947年，江文也受聘为国立北平艺术专科学校教授，后来在台湾音乐界有过较大影响的史惟亮、邓昌国等人，都是当时江文也的学生。1949年初，曾有人动员江文也迁居台湾，但被他婉言拒绝，他愿意留下以迎接解放。同年冬，他随国立北平艺术专科学校音乐系的师生一起，合并于当时在天津新建的中央音乐学院，并作为该院作曲系的教授，先后担任作曲、配器、作品分析等课程的教学。

从1949年至1957年，江文也生活比较稳定、心情比较舒畅。因而，他在从事教学之余又写了相当数量的作品。其中主要有交响诗《汨罗沉流》、《第三交响曲》，弦乐合奏《小交响曲》，大型钢琴套曲《乡土节令诗曲》，钢琴曲《渔夫舷歌》，合唱曲《更生曲》以及钢琴、小提琴、大提琴三重奏《在台湾高山地带》、《管乐五重奏》，合唱曲《台湾山地同胞歌》等。

在1957年的"反右"斗争中，江文也被错误地定为"右派分子"，使他在身心两方面都受到不小的打击。经过几年沉默之后，至1960年他又陆续完成了一些作品。其中有《木管三重奏》、《第四交响曲》（为纪念郑成功收复台湾三百年而写）、管弦乐套曲《俚谣与村舞》等。

在1966年席卷全国的"文化大革命"中，江文也不可避免地又一次遭受到身心的严酷打击。他默默地承受了所强加在身上的一切创伤，但他并没有完全绝望。至1975年他又拿起自己的笔，写了不少《台湾民歌》改编曲。"文革"结束后，在他即将步入古稀之年之际（1978），他又提笔创作一部新的交响乐《阿里山歌声》。但是，在他动手不久，便因患脑血栓而长期瘫痪在床，这部作品的写作也就此搁笔。同年冬，江文也被错划"右派"的问题得到了改正和平反。1983年10月24日，江文也终于因长期医治无效而病逝于北京。

（二）

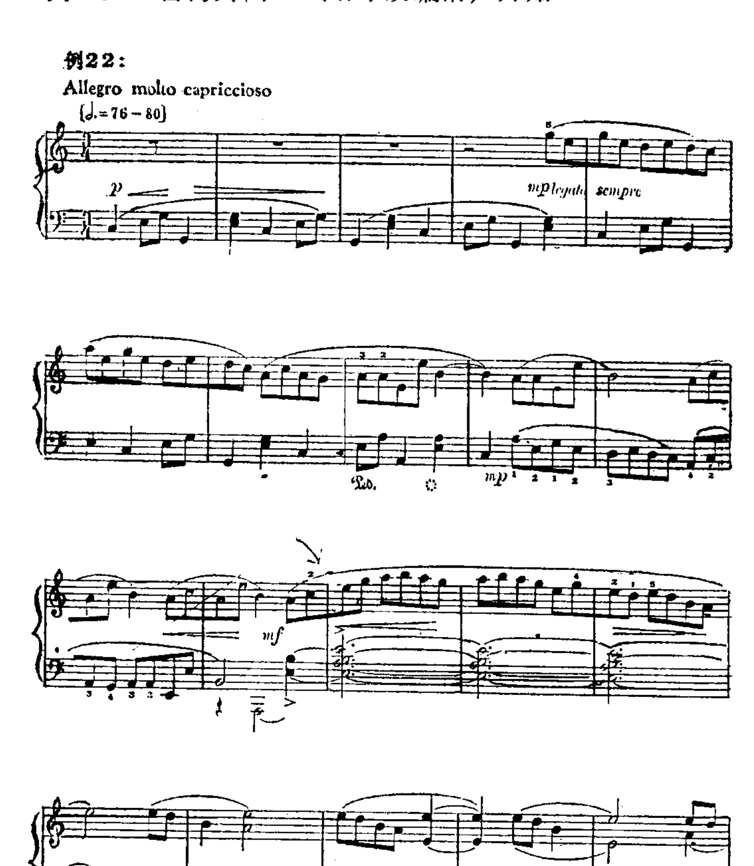
作为一位作曲家，江文也从30年代中期登上乐坛至70年代末病卧在床，他几乎一直没有停过笔。但是，他最重要的作品大多集中在前30多年，从1957年"反右"斗争后，他的创作数量大大地减少了。关于江文也音乐创作的分期，有各种不同的见解，也各有其道理。但是，我比较倾向于将它分为三个时期，即早期（1934—1937）、中期（1938—1949春）、后期（1949中—1978）。

他的早期创作，以管弦乐和钢琴曲为主，日本和台湾的民间音乐素材及其风土人情，是他这时期作品内容的主要基础，现代西方音乐创作技巧对这些作品有明显的影响。他的中期创作以声乐创作为主，并涉及其他各种体裁，中国传统文化和音乐成为他音乐创作的主要素材，为了追求在其音乐创作中体现出中国的传统精神，他开始力求摆脱西方现代音乐和日本音乐对他的影响。他的后期创作又转入以管弦乐和钢琴为主，在音乐风格上他力求与中国的民间音乐和人民现实生活加深其联系，以及有意识加强对台湾的联系。

江文也一生的音乐创作包含管弦乐、合唱、艺术歌曲、钢琴曲、室内重奏、以及歌剧、舞剧等各种领域，可以说他几乎涉及了所有音乐创作的各个方面。但是，其中以他的管弦乐和钢琴贯穿于他的整个创作生涯，占有最突出的影响。其次是他的声乐作品，其数量不少，但其社会影响较小。

江文也一生约创作了20部左右的各种类型的管弦乐作品，其中以《台湾舞曲》（1934）、《孔庙大成乐章》（1939）、《故都素描》（原名《北京点点》，1939）、弦乐合奏《小交响曲》（1951）及《汨罗沉流》（1953）最突出。他曾创作了四部交响曲，但这些作品在国内都未见演出和出版过，而且其总谱也大多至今未见。《台湾舞曲》是江文也正式列入作品编号的第一部作品，也是使他获得国际名声的最主要的一部作品。关于这部作品的题材内容，江文也曾写过一首富于浪漫主义色彩的诗：“我在此看见极其庄严的楼阁，我在此看见极其华丽的殿堂，我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代的演技场。但这些都已消失净尽，它已化作精灵，融于冥冥的太空。……”这首诗写于乐曲总谱的扉页上，它生动地表述了作者对想象中的故乡的依恋和向往，它形象地抒发了作者那种东方色彩的浪漫主义深情。这正是这部乐曲音乐的主要内容的精神所在。这部作品的音乐风格比较接近于19世纪欧洲的民族乐派，色彩清丽丰满、手法新颖纯熟。

例22：《台湾舞曲》（钢琴改编谱）开始



《孔庙大成乐章》是一部大型的管弦乐组曲，全曲共六个乐章。作者有意识参照中国古代祭孔音乐文献和当时实际祭孔典礼的程序，力图以现代管弦乐的手段将这种特殊场面以乐队的音响给予再现。因此，在这部大型的管弦乐套曲中，各个乐章在旋律、节奏、速度等方面，没有非常明显的对比，整个都笼罩在一

种特殊的庄严肃穆的气氛之中。江文也认为这正是中国儒教所推崇的那种“乐而不淫、哀而不伤”、“肃雍和鸣、和正以广”的音乐，而正是这样的音乐才符合古代那种“没有欢乐，也没有悲伤，只有像东方法悦境式的境界”。江文也为了在这方面有新的开拓，他宁肯在艺术上舍弃以往自己曾热情追求过的各种西方现代派影响。因此，应该说，这是一部具有相当学术价值的艺术品，它反映了江文也当时艺术思想上的一种突变和偏爱。

《故都素描》是一部组曲性的管弦乐套曲，全曲由一个具有独立意义的引子（这段音乐又作为各个乐章间的间奏、不断作变奏性的再现，非常类似穆索尔斯基的《图画展览会》中的“漫步”）与五个连续演奏的分曲组成。这部套曲的音乐是以他在1936年所创作的钢琴曲《断章十六首》中的第四、十一、十二、十四、十六曲的音乐为基础的管弦乐“改编曲”，而这几首钢琴曲都与作曲家当时对中国（特别是故都北京）的感受有密切关系。因此，可以说这几首乐曲正是江文也最早创作的、有关祖国的音乐，而这部管弦乐曲创作于1939年（即他定居在北京一年之后）只是表示作曲家对他第一次所获得的这些印象十分珍惜。乐曲的“引子”主题，取自原钢琴曲第十一首“午后的胡琴”的主题。乐曲的五个乐章作者均加上了新的标题，即1，“唢呐，街上情景”（音乐取自原钢琴曲第四首“卖糖小贩的金芦”）；2，“剧场气氛”（音乐取自原钢琴曲第十二首）；3，“在废墟”（音乐取自原钢琴曲第十一首“午后的胡琴”）；4，“牧童与垂柳”（音乐取自原钢琴曲第十四首）；5，“故都城门的风景”（音乐取自原钢琴曲第十六首“北京正阳门”）。另外，这部作品对创作技法的运用，江文也又在一定程度上与他在《孔庙大成乐章》中所追求的风格有所不同，尤其在和声语言、乐队配器的运用上，色彩非常丰富，音色和音量的对比也十分鲜明。应该说，这是那个时期中国交响音乐作品中难得的精品。

《汨罗沉流》是江文也后期管弦乐创作的一首代表作，创作

于1953年8月。这是江文也为纪念我国古代伟大诗人屈原诞辰2250周年而写的一部大型交响诗。这部作品虽然运用了文字性的标题，但他并没有按照一般标题音乐的创作原则来进行其艺术构思。在乐曲的结构上他也没有沿用一般交响诗所惯用的单章性奏鸣曲式结构。这部作品的音乐以两个富于独特性格的动机作为其展开的基础，而且随着音乐的展开逐步呈示出作品的主要主题的全貌。这种音乐创作的艺术构思也是比较现代的和十分新颖的。但是，从作品的基本音调和多声的结合上讲，则体现出相当明显的民族特色。总的讲，这是一部具有典型心理描绘和富于浪漫主义激情的交响诗篇，并且进一步体现了江文也作为一位中国的管弦乐大师的手笔。

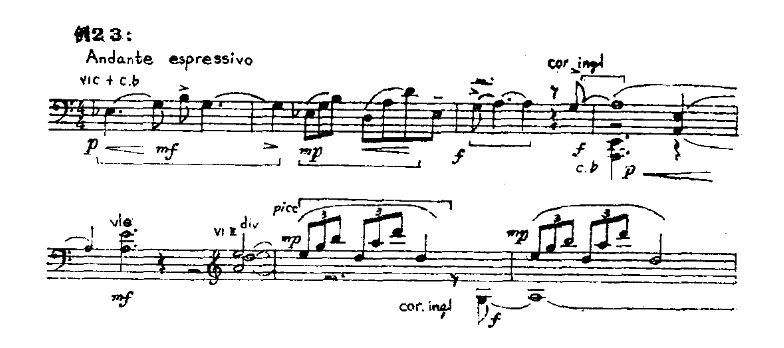
例23：《汨罗沉流》的基本动机（见第95页）

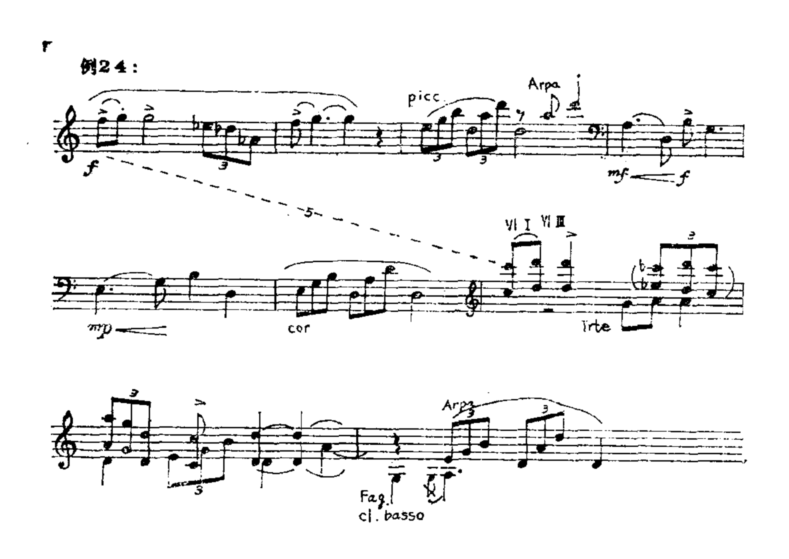
例24：《汨罗沉流》基本主题二（见第95页）

江文也的钢琴创作起始于1934年，到1957年终止，几乎涉及他创作的整个历程。其中重要的代表作先后有《五首素描》（1935）、《断章十六首》（1935）、《北京万华集》(1938)、《小奏鸣曲》（1940）、《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》(1945)、《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》、《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》（1949）、钢琴套曲《乡土节令诗曲》（1950）、《钢琴奏鸣曲“典乐”》（1951）、钢琴绮想曲《渔夫舷歌》(1951)等。

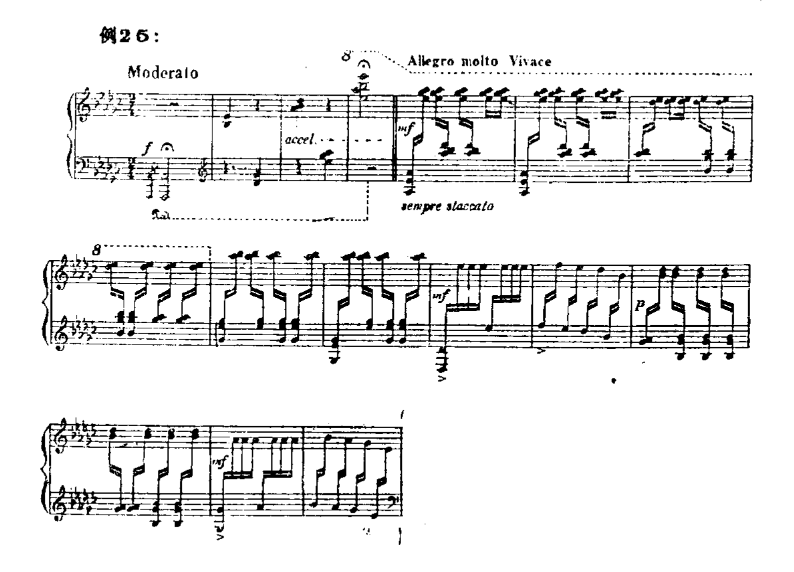
《五首素描》是江文也在日本时期写作的，具体反映他对当地现实生活和日本风土人情的点滴感受。全曲共分五段，即1，“田野中的独脚稻草人”；2，“屋后田野”；3，“围着营火我们舞蹈”；4，“小巷”；5，“满帆”。创作思想上的随笔性和创作技法上的追求20世纪的新风格（具体表现为采用建立在多调性或泛调性基础上的和声观念，以及音调变形、调性自由扩展的旋律展开手法等），是江文也这时期钢琴创作的主要特色。从音乐语言上看，日本的民族调式和日本民间音乐的音调，

是江文也这些钢琴作品的音乐素材基础。从美学思想上讲，当时江文也对以巴托克为代表的20世纪新民族乐派十分感兴趣。如这首套曲的第五首“满帆”，其和声已基本上建立在非三度叠置的现代和声体系基础上，其音乐语言则是典型的东方五声性的风格，而其织体写法（包括对钢琴的演奏的要求）也基本上突破了欧洲19世纪浪漫主义钢琴音乐的规范，更多地表现钢琴那种可以像打击乐器那样自由敲击的特色。





例25：《满帆》



《断章十六首》是江文也在日本时期所写的另一部重要的钢琴小品集。这部作品的艺术特征在许多方面与《五首素描》比较接近。但是，值得注意的是在这部作品中不仅记录了作者对日本生活现实的感受、并且在其中也记录了他对中国生活现实的感受。具体讲，其第十一曲至第十六曲都是根据1936年他随齐尔品到北京和上海的感受为依据的，而且也是写作于上述两个城市的。这是江文也在创作中第一次涉及祖国题材的作品，也是他在创作道路上从日本回到祖国的开端。这几首作品中有三首他加上了文字性的标题，即第十一首“午后的胡琴”，第十五首“月夜琵琶”，第十六首“北京正阳门”。另外几首当时他虽然没有加具体的标题，实际上也反映的是他在中国的生活感受。当然，对当时作为一位长期居住在日本的青年作曲家江文也来讲，他不可能对实际是他的祖国有深切的感受，他还只是像一位印象主义者那样，以新奇的眼光、把祖国的这些生活现实仅仅作为一种异国

情调那样去对待和处理。尽管如此，在这首作品中也显露了他的过人的创作才华和独特的艺术个性。

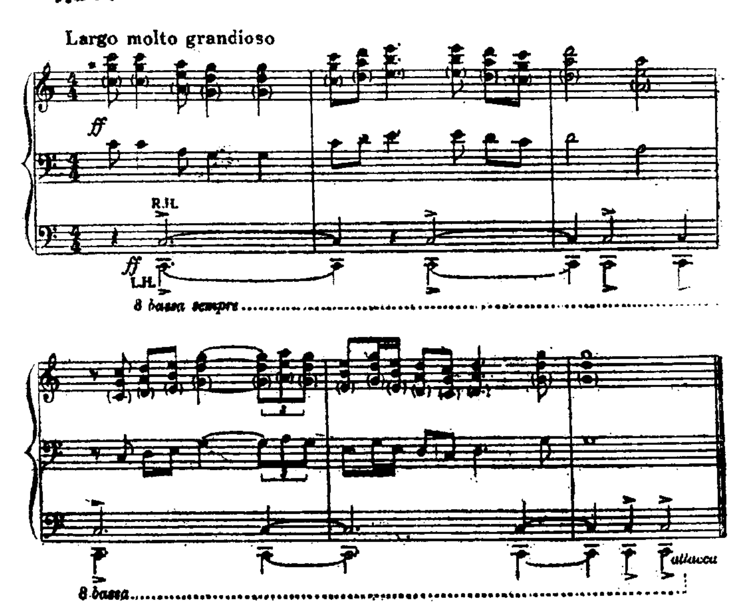
例26：《午后的胡琴》的开始



《北京万花集》是江文也1938年回到祖国后所发表的第一部钢琴作品。这部钢琴曲集共有十首小品，它们都是以江文也对北京的风土人情的印象所写的各种音乐随笔。从这一点讲，比《断章十六首》他又进了一步。从音乐语言上看全都取自中国的民间音调。其中有民歌、戏曲的音调，也有街头的叫卖调和喇嘛庙的法器音调等。因而在其和声的配置上，以四、五度叠置的和弦运用得更多了（如第一曲“天安门”、第五曲“龙碑”等）。对个别作品，为了取得较特殊的音响效果，他大胆运用了大、小二度叠置的附加音（如第八曲“在喇嘛庙”）。从总的讲，这部作品的和声语言开始朝着色彩比较单纯的方向在发展。但是，早期创作中的那种旋律扩展和大胆运用自由调性转移的现象仍有保留，

特别明显的是其第九、十两首“镰刀舞曲”。

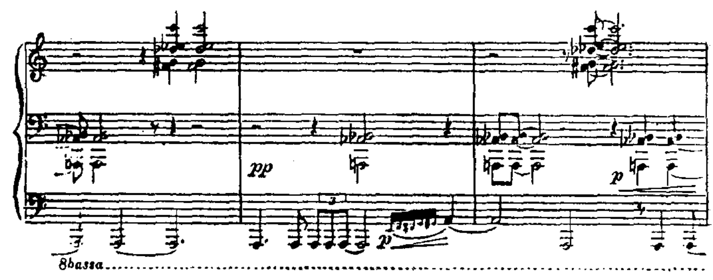
例27：《天安门》的开始

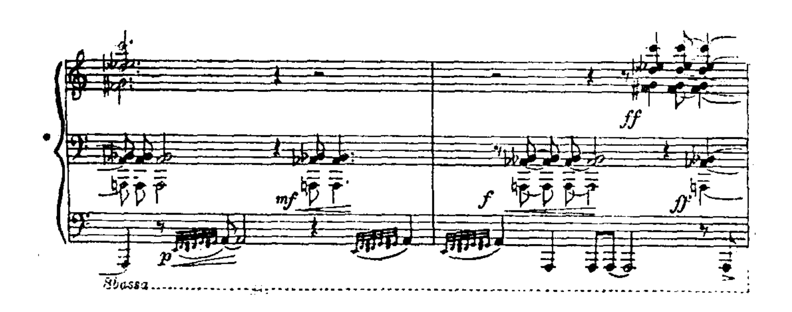


例28：《在喇嘛庙》的开始（见第99页）

从1940年后，江文也在钢琴创作领域进入了一个新的探索演变的阶段。在这近十年期间他改变了自己在早期所形成的风格特征（即主要创作以现实生活感受为主的小品套曲，和在创作技法上追求20世纪印象主义、新民族乐派等现代的风格等），转向主要创作以中国传统音乐和民间音乐为素材的、奏鸣曲性的大型套曲，和在创作技法上尽量摆脱过去那种对西方作曲技巧的追求，力求建立一种能够符合中国传统精神的、“朴素简拙”的新风格。为此，他写作了《小奏鸣曲》、第一至第四奏鸣曲、以及《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》等。这些钢琴作品在当时都未交付







出版，也没有广泛演出。除了第一、二奏鸣曲的乐谱已遗失外，其余的作品都仅以手稿保存。这一点除了确有一定的客观原因外，还由于他对自己这一新风格的追求也还处在摸索的过程中，还不够成熟和稳定。其中只有在1949年春、北平和平解放后所写的《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》比较突出，作曲家后来还曾将此曲改编为一首弦乐合奏《小交响曲》。

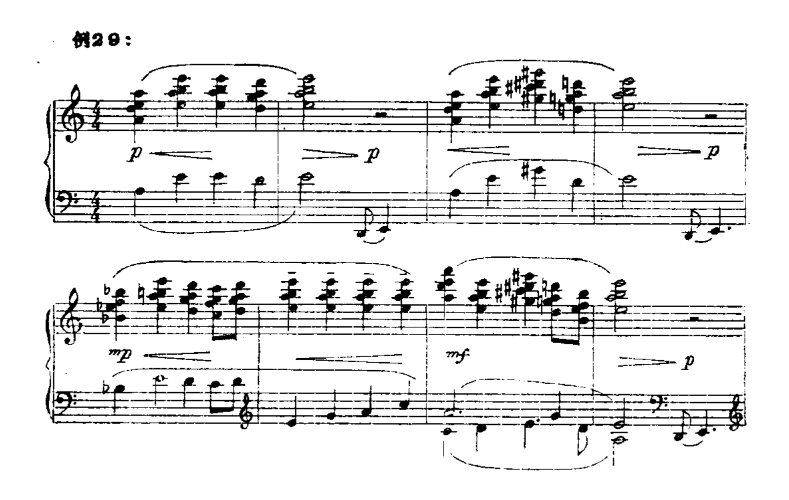
1950年后，江文也的钢琴创作逐步出现将他过去所走过的道路加以综合的现象。即在创作思想上他重新回到反映现实生活的方向和重视从“活”的民间音乐中去吸取音调素材；在作品形式上他又重新对比较自由的组曲性体裁产生兴趣。其突出的代表作为大型套曲《乡土节令诗曲》。这是一部根据我国民间每年12个节令的不同风情所写的、由12首钢琴曲所组成的大型套曲。在这部作品中所记录的并非像他早期那些钢琴小品集那样仅仅只是一些随感性的速写，而都是选取每个民间节令的典型形象、经过周密考虑和结构设计后所写成的具有相对独立性格的乐曲。这12首乐曲大多具有相当的篇幅和适合作为独奏表演的技巧要求。这12首乐曲除了在题材内容上有其前后相连的一贯要求、以及在音乐风格上都与我国现实的民间音乐保持密切的联系外，均在各自独立的音乐主题上加以展开。因此，这12首乐曲既有彼此间统一的内在联系，又在音乐形象和色彩、性格等方面的丰富的相互对比。从创作技法讲，江文也则在力求表现中国民族精神的前提下又适当运用那些在他早期钢琴作品中曾经用过的现代西方创作技法，尽可能做到作品的音乐语言与和声色彩的丰富生动。

例29：《七夕银河》（见第101页）

除此之外，江文也还努力进行了以中国传统器乐作品作为素材的钢琴改编曲的创作，先后写了钢琴幻想曲《渔夫舷歌》、钢琴奏鸣曲《典乐》、《杜甫赞歌》等。总之，在钢琴音乐的领域，这时期他做了比他同时代其他中国作曲家要多的工作和探索。但是，这时期江文也的这些钢琴作品，也暴露出在他早期钢琴作品中所存在的问题，那就是篇幅大了而乐曲结构反而显得不够严谨，同时对钢琴织体写作也显得不够丰富。

江文也一生也创作了相当数量的不同类型的声乐作品，但是其中有不少由于没有得到经常演出、也未经出版，目前还难以对它们作出全面的评价。其中比较有影响的代表作有在日本时期所写的《台湾山地同胞之歌》（原名《生番之歌四首》），以及在

例29：



回国（北平）初期所写的合唱曲《渔翁乐》、《凤阳花鼓》等。前者创作于1936年，是一部包含四首歌曲的套曲（即1，《祭头的酒宴》；2，《恋歌》；3，《在田野》；4，《摇篮歌》)。这些作品以台湾高山族民歌作为素材，在其曲调和和声语言方面作者突破了浪漫主义艺术歌曲的陈规，完全以体现原来民歌所包含的比较原始、粗犷的风格来进行构思。在这些歌曲的音乐中可以看到当时西方现代原始主义艺术流派对作者的影响，以及作者在艺术创造上的才能和大胆创新。这部作品在当时就得到了齐尔品的赏识，并立即将其付之出版。后者是江文也为北平一个业余合唱团的排练而创作的。这些作品都是以中国的传统歌曲作为素材所作的合唱改编曲，写于1939年，同年以《中国民歌合唱曲》为名在北京出版。江文也当时正处于回国初期，对祖国的传统文化充满新鲜感，十分崇拜、又理解不深。当时，他比较明显地意识到东西方两种不同的文化所存在的巨大差异，他抱着为了发扬中国的传统精神、宁肯舍弃一切与中国传统精神相违背的西方音乐创作经验的态度。因此，这些合唱曲的音乐风格大多比较朴素、清淡、含蓄，对其多声的配置偏重于复调技法的运用、而其

和声语言则比较简单。

在江文也的声乐创作中还有一个值得注意的特殊领域，即在40年代他一度曾创作了一些有关天主教的圣咏和弥撒曲。这可能是我国近代作曲家中比较突出的例子。值得重视的是他对这个过去完全为欧洲音乐所统治的领域也有意识地将其引向民族的方向，创作了一批既有庄严肃穆宗教感情，又有鲜明民族风格的中国式的宗教圣咏。例如圣咏曲《天真》就是其中的一首突出的代表作。

除了大量音乐创作外，江文也还曾从事有关音乐的理论性研究和写作，其中比较重要的有《作曲美学的观察》（1940）、《孔庙大成乐章》（1943）、《俗乐、唐朝燕乐与日本雅乐》（1943）、《中国古代音乐考》（即《孔子音乐论》，日文写作的专著，1941）、《写于“圣咏作曲集”第一卷完成后》（1944）以及诗集《北京铭》、《大同石佛颂》、《赋天坛》等。

由于江文也的复杂的生活经历和曲折的个人命运，他的不少作品（其中包括歌剧、舞剧、一部分交响音乐作品、以及绝大多数艺术歌曲和室内乐等）的艺术价值还有待深入挖掘和认真研究。但是，仅就现有资料的初步研究，已可看出他是我国从30年代成长起来的一位具有突出才能和独特个性的重要作曲家。并且，可以确信，随着对他的创作的挖掘（主要要通过实际的演出和乐谱、音响的出版）和深入研究，他在中国近现代音乐史上的地位和影响还将不断地提高。

第六章　丁善德



民族化的概念和范围应该是宽广的，一部作品是否民族化，主要是内容而不是形式，民族化不在作品用了多少民族传统表现手法，也不在是否用民族乐器演奏；而在于它是否深刻而真切地表达中国人民的精神风貌和思想感情，是否具有中国气派和中国风格。

——丁善德

（一）

丁善德，1911年11月12日出生于江苏省昆山县的一个小生产者家庭。他的父亲平元有，原是浙江绍兴山阴的一个农民，后为染坊老板收为义子，并改姓丁，继承了老板的家业。丁善德是其父母最小的一个孩子，从小就十分喜爱音乐。当时他能接触的音乐就是市民们作为自娱的民间锣鼓、丝竹乐、以及学校的音乐课。他从喜欢听渐渐逐步学会了二胡、笛子、琵琶、三弦等民族乐器的弹奏。1925年（14岁），他考入昆山县立初级中学。该校

的校长吴粹伦比较重视学生的文艺活动，也较早注意了丁善德在音乐方面的才能，让他担任学校“音乐室”的国乐组长和学校童子军的军乐队队长。1928年当丁善德初中毕业时，正是在这位校长的启发和鼓励下，他考入了刚刚成立不久的上海国立音乐院（1929年后该院改建为国立音乐专科学校）。开始他作为琵琶主科的学生，从师于平湖派名家朱英教授，并且很快就成为音乐院琵琶专业的尖子学生。后来丁善德又转为钢琴主科的学生，从师于曾经任彼得堡音乐院教授的波利斯·查哈罗夫，琵琶改为副科，仍在朱英的指导下学习。在查哈罗夫的严格指导下，丁善德的钢琴演奏取得了更为明显的进步，同时他仍作为琵琶的尖子经常参加各种公开的演出。当时在国立音专的学生中有所谓“四大金刚”，即丁善德的琵琶、戴粹伦的小提琴、喻宜萱的声乐、李献敏的钢琴。由于丁善德在学习上的刻苦努力，他曾连续6年作为该校的优等生享受学校的奖学金。丁善德为了使自己具备更全面的音乐知识和技能，他又曾先后选修了黄自教授所开设的作曲理论课和俄籍歌唱家苏石林教授的声乐课。他在这两方面的学习也分别获得了好评。可是随着丁善德在学业上的进步，他家庭的经济状况却每况愈下。他不得不从1931年起靠黄自的推荐，以一个音专学生的身份去兼任上海美专音乐系的教学工作；1932年在萧友梅的支持下他与应尚能、劳景贤等举办了一个暑期音乐补习班，以及先后到新陆师范专科学校、浙江省立民众实验师范专科学校去教音乐课等，以此来争得在经济上自给自足的独立地位。

经过长达七年的刻苦学习，丁善德终于一步步通过了钢琴专业的“初级”、“中级”、“高级”的升级考试，于1935年3月毕业于上海国立音专。与他同届毕业的另一个学生就是小提琴专业的高材生戴粹伦。5月11日丁善德在上海新亚酒店大礼堂举办了自己首次个人独奏会，并受到了上海各界的好评。《新闻报》为之发了消息，他的中学校长吴粹伦还特地赶来赠送银杯表示祝贺。同年6月底，丁善德又到天津、北京成功地举办了三场个人

独奏会。这些演出的成功，为他争得了在河北女子师范学校的教职。不久，他就同他以往的钢琴学生庞景瑛结婚，开始完全走向社会的新生活。

丁善德在天津工作了两年后，因1937年7月“芦沟桥事变”的爆发，天津河北女子师范学校也被炸而被迫停办。他只能辗转回到了上海，先暂时在母校国立音专兼课。1937年10月，丁善德与陈又新、劳景贤开办了一所私立的“上海音乐馆”，由他兼任馆长，陈又新兼任教务主任，劳景贤兼任事务主任，正式招收学生，以此来谋生。当时上海租界已成为“孤岛”，国立音专日益处于风雨飘摇的状况。1940年萧友梅病逝，国立音专暂由李惟宁来主持。而上海音乐馆却愈办愈好，受到了各方面的重视。至1941年，上海音乐馆正式改名为私立上海音乐专科学校，仍由丁善德和陈又新主持校政。1941年底“太平洋战争”爆发，上海租界也遭沦陷。不久汪伪政权接管了上海国立音专，改其名为“上海音乐院”。当时原“国立音专”有些教师拒聘而转到丁善德的私立上海音专工作。还有一些学生也由于不愿在汪伪办的音乐院上学而转到私立上海音专。至1945年抗日战争胜利，私立上海音专曾为我国培养了不少国内外知名的音乐家，如朱工一、周广仁、周文中、黄青白、董麟等。

丁善德在国立音专学习期间就曾认真选修过黄自教的作曲理论课，但当时他的专业方向主要仍集中在钢琴演奏方面。抗日战争时期，他在国立音专和私立上海音专从事钢琴教学工作期间，逐渐萌发了从事音乐创作的愿望。为此他曾一面当校长和教授，一面开始向一位德国犹太音乐家弗兰克尔教授从头认真学习和声、复调、配器等作曲技术理论和作曲。1945年春，他写下了第一部作品钢琴组曲《春之旅》。1946年春，他被聘为南京国立音乐院的教授，这时他写下了自己第二部作品《E大调钢琴奏鸣曲》。他的这两部作品均得到当时音乐界的广泛好评，这时他要求转向音乐创作的愿望更为强烈。他决心报考出国留学，并经过考试，

成绩符合留学的要求。但由于种种原因，他只能以自费生的资格出国学习。当时他已经是一个有四个孩子的父亲，没有公费，要出国确实相当困难。在他妻子的支持下，他们决心把心爱的一架钢琴卖掉，并退掉租用的在市区的房子，以凑足了出国所必需的经费。同年冬，丁善德终于绕道英国到达了法国，在闻名世界的巴黎音乐学院中深造。在那里他先后向加隆（Noel Gallon）教授学习对位法，向欧朋（Tony Aubin）教授学习作曲，向著名作曲教授布朗瑞（Nadia Bouionger）学习总谱读法与作曲，以及又参加由著名作曲家、"六人团"之一、奥涅格（Arthur Honegger）指导的作曲班（奥涅格当时不在巴黎音乐学院任教、而在巴黎音乐师范学院任教）学习。在那期间，丁善德不仅在作曲技术上进一步得到了提高和大大扩大了自己的艺术视野，同时在创作思想上也得到了有益的启发。如他的老师布朗瑞教授曾亲切地告诫他：在创作中要摆脱外来的影响，要有更新的特点和自己的风格；要注意手法简练干净、不要繁琐等。在这期间，他开始以新的风格和技法创作了一批各种形式的作品，其中包括钢琴曲《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》等。1949年后，国内解放战争的形势一日千里，一个新的中国即将诞生，这鼓舞着绝大多数在法国留学的中国留学生。丁善德以自己对新中国即将诞生的感受写了一部作品，作为他作曲课的毕业作品。这部作品的题目就称为《新中国交响组曲》。在通过毕业考试后，他就立即返回祖国大陆，以便能尽早投入新中国音乐事业的建设。

丁善德于1949年10月回到上海后，即被聘为中央音乐学院上海分院（即上海音乐学院的前身）的作曲教授，主要担负复调、配器、作曲方面的教学工作。1952年他又兼任该院作曲系的系主任，1956年该院改名为上海音乐学院，他即兼任其副院长。在这期间丁善德还先后兼任中国音乐家协会上海分会副主席，上海音乐出版社社长等社会职务。在教学工作、行政领导工作、以及社会活动十分繁重的状况下，丁善德仍以充沛的精力抓紧时间进行

音乐创作。从1950年至1960年，他先后创作了钢琴曲《新疆舞曲第一号》、《儿童组曲“快乐的节日”》、《新疆舞曲第二号》、《托卡他——喜报》、大合唱《黄浦江颂》以及许多歌曲。为了探索多声音乐的民族风格，他还有意识选择有不同特点的民歌，配上精练生动的钢琴伴奏，使这些民歌增添了新的光彩。1958年秋，针对社会上刮起一股片面否定交响音乐等外来艺术形式的“左”的思潮，陈毅副总理号召作曲家运用交响音乐的形式反映中国革命斗争历史的重大题材。丁善德响应这个号召，以30年代我国工农红军为粉碎反革命军事围剿、被迫进行二万五千里长征的光辉事迹，创作了一部史诗性的、宏大的《长征交响曲》。为此，他曾两次专程沿着当年红军长征的足迹，进行深入的实地考察和收集创作资料。前后他花了将近三年的时间，至1962年完成了这一部包含五个乐章的大型交响曲的全部创作，并在第三届“上海之春”中成功地进行了首演。这部作品标志着他的音乐创作步入一个新的高峰，受到了当时音乐界的广泛重视。可以说，从40年代到60年代，丁善德完成了自己树立的转向音乐创作的宏愿。他通过自己一系列多种形式的创作实践，通过长期从事作曲和作曲理论的教学，使自己在中国音乐界逐步成为一位一致公认的、有影响的前辈作曲家。现在在我国作曲界许多有才能的作曲家，如陈铭志、施咏康、施金波、何占豪、陈钢、王酩等，都是在他的影响和直接培养下成长起来的；一些在国内外受到好评的音乐创作，如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，就是在他的指导下、由何占豪与陈钢写出来的。

“文革”10年，丁善德跟我国绝大部分知识分子一样，经受了严酷的考验，遭受了沉重的打击。但是，对这些个人的痛苦遭遇，他从不耿耿于怀。他坚信黑暗总会过去，党的正确路线和政策总会落实，中国一定会重见光明，中国知识分子的美好前途也会逐步实现的。他唯一的希望，就是要把损失的时间夺回来，让学生所荒废的学业尽快得以补救。为此，在“文革”后期，他就主

动热情地为学生补课，编写新的教材等。“文革”结束后，他坚决主张要对在“文革”期间一切受到迫害的老教师给予彻底平反昭雪，恢复名誉。1978年9月，丁善德被任命为上海音乐学院常务副院长，实际主持学校的日常工作，为学校各项工作的“拨乱反正”、为迅速恢复正常的教学秩序，付出了自己全部的精力。同年冬，丁善德又被选为中国音乐家协会副主席，担负了更多的音乐界的社会活动和频繁的国际音乐文化交流活动，如1980年他率领8位中国青年选手参加了第十届“国际萧邦钢琴比赛”，并担任了那次比赛的评委；1981年春他又出席了在香港召开的“亚洲作曲家大会”；1981年夏，他又主持了“全国第一届交响音乐作品评奖”的工作，等等。1983年6月，在上海举行了他的钢琴及声乐作品音乐会，同年9月，香港又隆重举行了包括他的交响音乐作品在内的个人作品音乐会，为此他专门创作了一首新作《交响序曲》。

1984年他摆脱了音乐学院的行政职务后，又萌发了更为旺盛的音乐创作热情。在短短不到6年间，他又先后完成了《降B大调钢琴协奏曲》（1984—1986）、交响诗《春》（1984）、《C大调钢琴三重奏》（1984）、《e小调弦乐四重奏》（1985）、《儿童钢琴曲八首》（1987）、《小提琴与钢琴奏鸣曲》（1988）、《小序曲与赋格曲四首》（1988）、《小奏鸣曲》（1988）、《回旋曲》（1988）、《钢琴练习曲十六首》（1988）、《前奏曲六首》（1989）、《谐谑曲》（1989）、以及大量各种类型的声乐作品。

1995年12月8日，丁善德于上海病逝，终年84岁。

（二）

丁善德是作为钢琴演奏的高材生毕业于上海国立音专，他的主科老师又是当时在上海赫赫有名的钢琴名教授查哈罗夫。这些

都实际上为他成为一名钢琴演奏家展现了一个令人羡慕的锦绣前程。但是，正如丁善德自己所说："演奏的生涯并没有使我兴奋多久，因为弹来弹去都是外国人的作品。我常常想，为什么中国人不能写出表现中国民族风格又具有世界水平的音乐作品来呢？终于，我下了决心，学习作曲，用不懈的奋斗来实现自己的音乐理想。"（引自《东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯》的"序"）由此可见，钢琴音乐是丁善德从事音乐创作的基础，要写出具有中国民族特色的钢琴音乐，正是他音乐创作的基本出发点和主要目标。在我国新音乐创作还处于早期、中国钢琴音乐还刚刚开始起步的三四十年代，丁善德有这样的认识和志愿，是难能可贵的。因此，丁善德的钢琴创作无论在他自己一生的创作旅程中、或是在中国钢琴音乐的发展过程中，都具有特殊的意义。

他第一部正式发表的钢琴作品是写于1945年的组曲《春之旅》。关于这部作品在《东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯》一书中，曾对该曲四段标题(即"待曙"、"舟中"、"杨柳岸"、"晓风之舞")所隐藏的政治含义做了一一的叙述。这部作品的作曲技法基本上与传统的钢琴曲差距不大，形式结构也比较简单，但作曲家已能够运用钢琴语言自如地去塑造形象、抒发感情，以及力求体现出一定的民族风格。另外，在和声语言上丁善德也比当时其他作曲家更注意色彩性的处理。如在第二曲"舟中"，已开始利用同中音的手法将音乐从C大调直接通过降六级的和弦转入到半音关系的降D大调；而在第四曲"晓风之舞"中则出现了完全是小二度的平行进行。这种情况在当时我国的音乐创作中还是比较少见的。

在《春之旅》完成后的第二年，他创作了一部《E大调钢琴奏鸣曲》。这首作品看来是属于丁善德想驾驭大型套曲创作的一部习作性的作品，在结构、手法上受欧洲传统音乐的影响比较明显。但就在这样的习作性作品中，他仍注意尽可能在音调与和声

配置上体现出一定的民族特色。可以说，这是我国钢琴音乐发展史上较早试图以民族风格去写的一部大型奏鸣套曲。

在法国留学期间，丁善德先后完成了两部钢琴曲，即《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》。前者是他到巴黎不久随欧朋教授学习时所写的，后者是半年后他随布朗瑞教授学习时所写的。这两部作品的音乐，丁善德在作曲上对运用现代创作技法有明显的进步，但同时对民族风格的追求和个人内心感受的抒发也更为鲜明了。这两部作品的和声语言都比较新，复调手法比较熟练，但又都写得非常简练、清淡、完整。几乎没有任何多余的音符，仿佛是经过深思熟虑、字斟句酌的“绝句”，又仿佛是落笔简约的淡墨写意画。这两部作品，是民主革命时期自贺绿汀的《牧童短笛》之后、我国钢琴音乐文献中值得重视的代表作。

例30：《序曲三首》开始（见第111页）

建国后的10年间，丁善德先后写了四部钢琴曲，即《新疆舞曲第一号》（1950）、《儿童组曲“快乐的节日”》(1953)、《新疆舞曲第二号》(1955)、《托卡他——喜报》(1958)。这四部作品跟丁善德在解放前所写的钢琴作品的明显区别，首先在于它们的音乐性格都贯穿着一种明朗乐观、充满活力的气质，反映了作曲家对新社会和新时代充满无限的信心。其次，是在作曲技法的运用、和对音乐的钢琴化与作品形象塑造的关系上，结合得更加完整统一了。这说明丁善德在创作技术方面已进入了运用自如的成熟阶段。

《儿童组曲“快乐的节日”》共有五个分曲，即“郊外去”、“扑蝴蝶”、“跳绳”、“捉迷藏”、“节日舞”。乐曲从五个不同的侧面反映了新中国少年儿童的愉快生活和活泼天真、朝气勃勃的性格。丁善德善于通过流畅明快的旋律和富于对比的节奏，把儿童在节日生活中各种生动的形象恰如其分地塑造出来。如第一曲“郊外去”的两个主题，就很形象地表现了儿童当时这种愉快的心情（第一主题）和雀跃欢腾的形象（第二主题）。


例80：
mp espressivo
p
accel.
mp rit.
p
例81：
mf
mp
p
mp
mp
poco rit.
p

例31：“郊外去”第一主题（见第111页）

例32：“郊外去”第二主题



又如第二曲“扑蝴蝶”的四小节基本主题，作曲家以充满切



分变化的和弦式节奏音型，以及规则与不规则节奏的对比，塑造了儿童在捉蝴蝶时那种追过来扑过去的、又紧张又欢快的心情。

例33：“扑蝴蝶”中的一段

“节日舞”是整个组曲中写得结构最庞大、气氛最辉煌的一曲。在这首乐曲中，前后两段与中段形成鲜明的对比，前后两段建立在同一调性（C大调）的基础上，主题旋律具有明显的歌唱性和舞蹈性，它的和声风格完全是传统的。但是，作曲家有意在伴奏织体中运用增高半音的附加音，从而造成了与属音的小二度的碰撞和与旋律中还原四度的类似调式叠置的效果，为这个大调式的主题带来异常新颖的情趣。

例34：“节日舞”的一段（见第114页）

“节日舞”的中段的主题完全是节奏性动机型的，作曲家还运用了许多暂转调的色彩性和声连接，使音乐充满一往直前的活

力。丁善德这些作曲技法的运用，在当时是很大胆、很引人注目的。

丁善德的两首《新疆舞曲》，是他作为提供音乐会演奏的大型独奏曲。他除了在音调上直接取自新疆的民歌和新疆的舞蹈节奏外，特别在和声的运用上进行了大胆的创新，成功地突现了新疆游牧民族那种粗犷、豪爽、明朗、热情的气质和性格。如《新疆舞曲第一号》的基本主题和全曲的调性应是属于 e 小调，但作曲家注意到在主题旋律中同时出现了在四级音上的升高半音和还原的音。一般的处理可以将那个升高半音的四级音看作是临时出

例34：



现的和声外音而不予特别注意，这些处理在和声上是绝对没有问题的，但其效果就显得平淡、温和。可是，丁善德却十分重视这个富于色彩性的变化音，把它当作构成这个主题的基本和声骨架，经过特殊处理形成一个带有增四度、小二度、大七度进行的、极其富于色彩和强烈性格的固定低音，既作为全曲的引子，又作为基本主题的固定低音的织体。再加上作曲家在节奏处理上巧妙运用了不同的切分，使固定低音与主题旋律形成上下层次互相交错的复合节拍(即开始 6 小节前奏，固定低音切分为 8 个音列的反复，而从主题进入第 8 小节后，固定低音切分为 6 个音列的反复）。这就使乐曲的音乐增添了异常新颖而强烈的色彩和情趣。

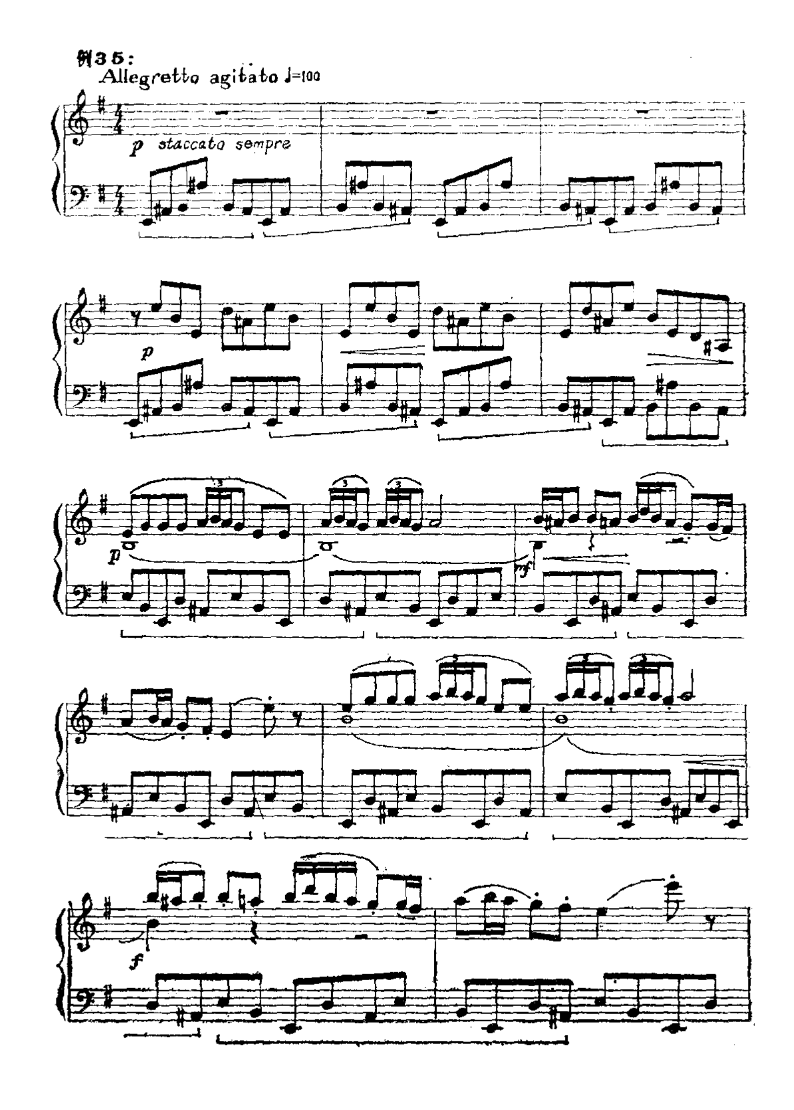
例35：《新疆舞曲第一号》开始14小节（见第116页）

在《新疆舞曲第二号》的一开始，作曲家还有意识在具有鲜明民族特色的音调基础上运用在同根音上大小三度音的叠置，使作品的音乐在调性音乐中又渗进复合调性的内在活力。同样，在这首乐曲的音乐展开中，作曲家又运用了相当大胆的色彩性附加音及色彩性调性转移等新颖的和声手法。

例36：《新疆舞曲第二号》开始16小节（见第117—118页）

《托卡他——喜报》是丁善德专门为钢琴演奏提供的、一首具有一定高难度的大型技巧性乐曲。但是，作品的音乐仍具有相当浓厚的生活气息和时代色彩。这首作品的作曲技法、特别是和声语言，也很新颖独特。

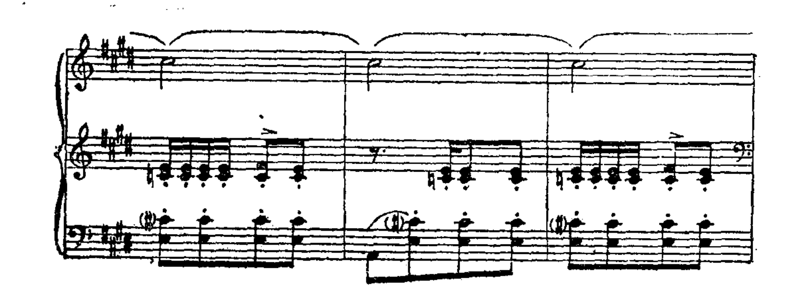
80年代以来，丁善德所写的一系列作品中也是以钢琴音乐为主。其中多章性的大型套曲有《C大调钢琴三重奏》和《降B大调钢琴协奏曲》。这两首作品的风格，表现出一种不同于他过去偏重于写实的、标题性原则，而逐步朝着偏重于抽象的、接近于新古典主义创作原则发展的势头。这两部作品曲调明朗淳朴，和声色彩丰富而又调性思维明确，结构严谨匀称，整个体现出一种传统音乐的美。但更值得重视的是，他在这时期创作了一系列新的单章性的、或组曲性的钢琴作品，如《谐谑曲》、《回旋曲》、



《序曲六首》、《小奏鸣曲》、《小序曲与赋格四首》、《儿童钢琴曲八首》、《钢琴简易练习曲十六首》等。这些作品更明显体现出丁善德由写实转向抽象、由主调转向双调与多调的倾向。特别在和声语言上，他比过去更倾向于自由、大胆、丰富、新

例36：





颖，在作曲技法上重视对复调的灵活运用，以及对节奏的大胆处理。但是，这些作品又鲜明体现了他在艺术上更趋于精练简洁，和富于内在的情趣。这些作品中以《序曲六首》、《小序曲与赋格四首》、《儿童钢琴曲八首》最突出。

例37：《小序曲与赋格四首》中的“序曲”（见第119页）

应该指出，丁善德与马思聪、江文也一样，在建国初期就开始在自己的创作实践中大胆探索如何运用现代西方作曲的新技法与中国民族音乐的结合。在这些钢琴音乐创作中，他的这种勇于不断探索的精神，以及他的音乐作品本身，都给予许多后来的作曲家以深远的影响。

交响音乐创作丁善德共写了5部作品（改编性的作品及电影配乐不算在内），即1949年所写的交响组曲《新中国》、1959—1962年所写的《长征交响曲》、1983年所写的《交响序曲》、1984—1986年所写的《降B大调钢琴协奏曲》、以及1984年所写的交响诗《春》。这5部作品几乎记录了他一生创作的不同阶段的足迹。交响组曲《新中国》，是丁善德在法国为了迎接解放战争的最后胜利和新中国的诞生而写的大型乐队作品，也是他作为自己在巴黎音乐学院学习作曲的毕业作品。由于当时他身居国外，只能通过个人对生活现实的体会和对革命斗争的理解去反映旧中国的苦难（第一乐章“人民的痛苦”）、人民对反动统治者的斗争（第二乐章“解放战争”）、以及人民在斗争取得最后胜



利时的欢乐（第三乐章“秧歌舞”）。尽管这是丁善德在管弦乐方面的处女作，他仍做到了以简练的技法和完整的艺术构思，去

抒发自己对祖国人民的深厚感情。

《长征交响曲》是丁善德一生中付出最大辛劳的成功之作。在经过周密调查访问、收集资料的基础上，他将这一中国革命史上震撼世界的光辉事迹，根据标题交响曲形式的特点概括为五个乐章，即第一乐章“踏上征途”（奏鸣曲式）、第二乐章“红军是各族人民的亲人”（回旋性变奏性的混合曲式）、第三乐章“飞夺泸定桥”（谐谑曲）、第四乐章“翻雪山，过草地”（主部不再现的三部曲式）、第五乐章“胜利会师”（奏鸣回旋曲式）。作曲家在回顾自己当时的创作构思时曾说：“任何形式的艺术作品都很难表达出长征的全部内容，特别是音乐艺术，更需要抓住最本质和最典型的现象，通过音乐形象概括地反映这一伟大历史事件的重大意义，表达红军艰苦顽强的革命意志，以达到鼓舞今天人民革命斗志的作用。”（引自《我怎样写“长征”交响曲》一文）整个作品音乐形象的塑造和音乐思维展开的逻辑结构，都是以上述基本艺术构思为其出发点的。为了突出作品的历史感，也为了使听众更易于理解，作者选取了不少当年的红军歌曲、革命民歌、以及长征沿途各族人民的民间歌舞，作为各乐章主要主题的音调。因而，以具有一定封闭性的歌曲性的旋律，作为这部交响曲各个具体音乐形象的核心，较多采用偏重横向思维的复调手法和不同主题的多层次的模仿重叠，是这部作品音乐形象展开的基础，也是这部交响曲的一个突出的艺术特点。这也是全曲篇幅相当长，并带有突出的史诗性气质的一个主要原因。如在第二乐章中为了表现军民一起欢乐歌舞的情景，作曲家就在瑶族芦笙舞的曲调及其固定低音节奏音型中夹入《三大纪律八项注意》的红军主题，形成三种层次叠置的复调结合。在这个乐章的尾声，作曲家进一步将藏族民歌、藏族堆谢舞曲音调、与瑶族舞曲音调、红军主题四个不同音调，以复调的方式叠置在一起，使各个声部此起彼伏、交织成一种热烈欢腾的高潮场面。

类似的广泛运用复调技术的例子还可以举出不少，此外，在

这部交响曲中，作曲家还熟练地运用各种配器的手法去丰富形象的刻画和场景性的描绘，如第三乐章中对红军英勇战斗的形象刻画，和第四乐章中对雪山草地的恶劣自然环境的描绘，等等。从这部作品的题材、手法、宏大的规模和气势，都可以看出同苏联的萧斯塔科维奇的《第十一交响曲“1905年”》很接近。但是，从这两部作品彼此的音乐气质和艺术构思上讲，则具有明显的各自民族性格的差异。

《交响序曲》是1983年丁善德为香港举办他的个人作品音乐会而写的一首单章性的音乐会序曲。不过该作品的素材和艺术构思都是取自作曲家的《长征交响曲》，即它是作曲家原来打算在《长征交响曲》中添加一个“四渡赤水”乐章，后来他考虑到全曲的篇幅已相当庞大而没有纳入。因此，这部作品的音调和形象都与《长征交响曲》是基本一致的。值得注意的是，作曲家以红军歌曲《粉碎敌人的乌龟壳》的几个富于节奏性的动机构成这部作品的基本主题，作曲家还以赋格的手法将它们逐个进行展开，加上在配器手法上的各声部层层相扣、步步深入，使其音乐的发展带有很强的动力性和很严密的逻辑性。从作曲技法上讲，这部作品比《长征交响曲》更严谨洗炼和更有效果。

除了器乐创作外，丁善德也创作了相当数量的声乐作品。如大型合唱曲《黄浦江颂》，艺术歌曲《延安夜月》、《爱人送我向日葵》等。他是建国后仍比较重视艺术歌曲创作的一个突出的代表。但是，在他所写的声乐作品中，以他为许多中国民歌所写的民歌改编曲影响最大。如他所改编的新疆民歌《玛依拉》、《可爱的一朵玫瑰花》，四川民歌《槐花几时开》、《太阳出来喜洋洋》等，都是音乐会中受到歌唱家和音乐听众所喜爱的保留曲目。

丁善德是中国近现代音乐史上集演奏、创作、教学于一身的一位突出的前辈音乐家，从30年代开始至90年代半个多世纪的时间里，他始终为中国音乐事业的建设奋斗不息。尤其可贵的

是，即使在他已步入70高龄后的80年代，他仍保持其旺盛的创作热情和不断探索的创新精神，写下了一系列充满朝气和活力的各种创作，表现了在飞速发展的时代面前一个真正的艺术家的高度责任感和使命感。

第七章　江定仙



作品问世，首先要反复自审，力求精益求精、尽善尽美，使接受者有所受益——这才是对听众认真负责的态度。

——江定仙

（一）

江定仙，1912年11月10日出生于湖北武汉汉口市郊桥口区江家墩，后随家迁居武昌，先后在武昌高师附小、高师附中读书。他的父亲是当地一位参加过辛亥革命的进步的著名数学教师，与董必武、陈潭秋等革命前辈是挚友。这对江定仙从小在思想上有一定影响。江定仙从小即喜爱音乐，在武昌高等师范附属小学学习时，就是该校童子军笛鼓队的一名活跃分子，曾受该校音乐老师王芝仙的影响，为今后从事音乐奠定了最初的基础。

1925年，在第一次国内革命战争高潮时期，江定仙在武昌参加了当地的共产主义青年团组织。1927年大革命失败后，武汉的政治环境日益恶化，江定仙不得不避居上海而脱离了共青团组织。1928年，江定仙先后就读于私立上海艺术大学和私立上海美术专科学校音乐系，开始接受正规的音乐教育。1930年，他考入了上海国立音乐专科学校，开头主科是钢琴，一年后转为理论作曲主科，但对钢琴的学习仍丝毫没有放松，等于同时学了两个主科，先后师从吕维钿夫人、查哈罗夫教授、黄自教授等。1931年“九·一八事变”后，他曾随黄自、廖辅叔、刘雪庵等上街进行抗日宣传和募捐等活动，并创作了抗日歌曲《喇叭响了》。1932年“一·二八事变”后，又随学校组织的“鼓舞敌忾音乐会”到杭州演出，弹奏贝多芬的《F大调奏鸣曲》中富于鼓动性的进行曲乐章。自1932年后，为了减轻家庭的经济负担，江定仙开始一边学习、一边在上海两江女子师范学校兼任钢琴课。1933年，他与陈田鹤、刘雪庵等一起参加了由黄自主编的《复兴初级中学音乐教科书》的编写，并为此创作了《棉花》、《前途》、《何处望神州》、《挂挂红灯》、《春光好》等8首歌曲。与此同时，他又与陈田鹤、刘雪庵、廖辅叔合编了歌曲集《儿童新歌》（1935年由商务印书馆出版）。在音专学习期间，他还与同学组织“萧邦音乐会”、“舒伯特音乐会”等业余活动。另外，他又与廖辅叔、陈田鹤、刘雪庵、胡然夫妇、孙学志等组织“诗歌朗诵会”，这一活动对活跃大家的思想和推动进行歌曲的创作有积极的影响。除了上述这些课余的活动外，江定仙在当时还经其钢琴老师查哈罗夫教授的推荐，先后为张贞黻的大提琴演奏、戴粹伦（小提琴）的毕业音乐会、孙学志的演唱等担任钢琴伴奏。1934年秋，江定仙结束了在国立音专的学习，由萧友梅的推荐到西安市任陕西省教育厅音乐编辑，并在陕西省立高级中学兼任音乐课。1936年回上海后，除了从事电影音乐创作活动外，继续随黄自学习作曲。同年，以音专师生为主体、由黄自任团长、吴伯超任指挥的

"上海交响乐团"，在谭小麟的积极支持下正式成立并公演。江定仙在这个乐团担任钢琴演奏员（部分原因是用作为竖琴的代替）。当时在上海只有以外国音乐家所组成的"工部局管弦乐团"，因此人们对音专这个乐团的建立称之为"争气"交响乐团。

在音专学习期间，他还先后创作了艺术歌曲《恋歌》（韦丛芜词，1934）、《静境》（廖辅叔词，1934）、钢琴曲《摇篮曲》（1934）、电影歌曲《新中华进行曲》（贺绿汀词，1936）、《岁月悠悠》（黄嘉谟词，1936）、女声三部合曲唱《春晚》（清·张可久词）等。

1937年4月，江定仙参与组织上海"业余实验话剧团"，并任其管弦乐队指挥、钢琴演奏和配乐等工作。"八·一三事变"后，江定仙随该团赴各地巡回演出，并创作了《打杀汉奸》、《抗战到底》、《为了祖国的缘故》等抗日歌曲。1938年，在武汉任"励志社"管弦乐队指挥。1939年，在重庆任教育部音乐教育委员会编辑，参与《乐风》杂志的编辑工作。同时，又在国民党中央训练团音乐干部训练班兼课。

1940年秋，国立音乐院正式在重庆成立，江定仙即调任该院任钢琴教师。后又转到中训团音干班任作曲理论和钢琴教师。1941年秋，赴湖北恩施，任湖北省立教育学院音乐系理论作曲和钢琴教师。1942年秋，回国立音乐院任作曲教授。1944年后，任该院理论作曲组主任。这期间他曾先后创作了歌曲《国殇》（卢前词）、《碧血》（卢前词）、合唱曲《呦呦鹿鸣》（词选自《诗经》）等。同时，他还曾公开支持以该院作曲系学生为主所组织的进步社团"山歌社"的工作。当时，江定仙除了正常的教学、创作工作外，他还参加过多次演出活动。如在重庆曾举办了他个人的声乐作品演唱会；他为章彦、程静子的音乐会任钢琴伴奏，他的三首新作《浪》、《树》、《小马》（均以艾青的诗为歌词）就是在那次音乐会上首演的；1947年，在南京，他与伍正谦

合作举办了独唱音乐会，他写的《跑马溜溜的山上》正是在那次音乐会首演的；同年，他又为徐淑民的毕业音乐会弹伴奏；1948年他与喻宜萱合作在南京举行音乐会，赵元任的《老天爷》就是在那次音乐会首演的。1949年春，在当地进步学生的影响下，江定仙与学院师生共同迎接了南京的解放。同年夏，他又应邀赴北京，参加第一届“全国文学艺术工作者代表大会”和第一届“全国音乐工作者代表大会”。

1950年，原南京国立音乐院等单位合并入新成立的中央音乐学院，江定仙即随校迁往天津，就任该院作曲系教授兼作曲系主任。为了推动当时作曲界对和声民族化的讨论，他发表了自己的学术论文《学习和声学的几个问题》和改编出版了《民歌九首》。1959年，为了庆祝建国十周年，他创作了记述其少年时代亲身经历第一次国内革命战争生活的交响诗《烟波江上》。1961年，他被任命为中央音乐学院副院长，仍兼任作曲系主任。1964年，他应邀为北京电影制片厂的故事片《早春二月》作配乐。1981年，他曾作为中国音乐家代表团的一员赴香港参加“亚洲作曲家大会”。同年，他又为中日合拍的故事片《一盘没有下完的棋》作了配乐（与日本作曲家林光合作）。1982年秋，中央音乐学院作曲系为庆祝他从事音乐教学50周年，在北京隆重举办了“江定仙作品音乐会”。1984年后，他基本摆脱了学院的教学和行政兼职。处于古稀之年的江定仙，仍没有停笔创作，先后完成了交响曲《沧桑》、合唱曲《纪念周总理》、独唱曲《大庆之歌》等。

（二）

作为一位音乐家，江定仙在这半个多世纪从事音乐工作的生涯中，除了创作和演出外，其主要精力都投入于音乐教学工作。可以说，在黄自的几位弟子中，他是真正将自己毕生心血投入了实际的音乐教学，尤其是有关作曲理论的教学。几十年来，他辛

勤培育了一批又一批的年轻作曲家，遍布全国各地，其中不少（如王震亚、吴祖强、严良堃、谢功成、刘文晋、王世光等）后来都在各地音乐机构担任过领导工作。但是，作为一位作曲家，江定仙的音乐作品数量不算多。这可能与他非常重视作品的质量和长期担任较多的音乐教学工作有关。他的创作主要涉及艺术性独唱曲、合唱曲、群众歌曲、少儿歌曲、钢琴曲、管弦乐曲、以及为电影与话剧所作的配乐等。

艺术性独唱曲是他音乐创作领域最早开始、并最具个人特色的一个方面。其主要代表作有30年代创作的《静境》、《岁月悠悠》、《前途》、《棉花》、《新中华进行曲》，40年代创作的《浪》、《解脱》等，以及建国后创作的《水调歌头·游泳》、《采桑子》等。

《静境》（廖辅叔词）是一首在意境、色彩方面有着鲜明对比的三部结构的独唱曲。音乐一开始钢琴织体就将人们引入“夜深人静”的意境，歌声则是自问自答式的独白。特别对“步履”的“步”字和“跳鱼”的“跳”字，作曲家有意识利用曲调的变化形象地表达词意。作品的中段对节拍、伴奏音型，特别是和声进行均作了较大的改变。加上从“在盼望中、在猜想中”起，直到全曲高潮的“心爱”两字，音区高、气息大、和声的张力愈益增强，整个音乐的感情十分炽热，对演唱的要求也难度较大。该曲当时曾由胡然试唱过，颇有效果。这首作品写于1933年，正是他们在音专学习期间积极探讨诗歌朗诵与音乐的关系的一个具体产物。

例38：《静境》的中段（见第128页）

《前途》（廖辅叔词）则在其曲调的质朴深情、结构的严谨、手法的精练上，都可看出黄自艺术歌曲对他的影响。它是用二部对位中间夹以和弦的技法写的。类似的例子还有《棉花》（词取自古诗），作曲家巧妙地将歌曲曲调和钢琴部分的特殊音型这两个各具特性的音调组织起来，贯穿于全曲的进行中，从而大大

增强了歌曲旋律与钢琴伴奏之间的内在联系。

《岁月悠悠》(黄嘉谟词)原是为一部电影所写的插曲，后来电影已被人们遗忘，而这首歌曲却常被作为一首受欢迎的独唱曲广泛出现于音乐会。值得注意的是作曲家善于巧妙运用声乐部分与伴奏部分在音调进行上的“卡农”式的复调模仿，使歌曲的音乐增强了跌宕起伏的感人力量。同时，作曲家从其曲调到和声的

例38:



写作都十分注意音乐的民族风格，使这首作品至今仍受到广泛的欢迎。

例39：《岁月悠悠》中段。



《水调歌头·游泳》（毛泽东词）是江定仙独唱歌曲中一首气势宏伟、意境深远的作品。他成功地将朗诵性的音调与抒情性的音调作了有机的结合，并且恰当地将全曲以三种不同风格的音

调、伴奏音型，作了层次分明的逻辑处理。《采桑子》（歌词取自《清明诗钞》）是作曲家将朗诵性与抒情性音乐加以结合的更突出的例子。尤其在作品结构上对不同形象的对比和统一作了较好的艺术处理，表明了作曲家在创作上的成熟和精到。

将中国各地的民歌作艺术性的加工，是中国作曲家民主性和民族精神的一种表现。这一点最初曾为赵元任所重视，他从二三十年代就开始了认真的探索。但是，他的这一实验在当时并没有引起人们的足够注意。至三四十年代，在音乐界有关“民族形式”的讨论影响下，马思聪曾继续进行了自己的实验，写下了他的《民歌新唱》第一集。与此同时，王洛宾等曾为收集、记录中国西北地区的民歌作了出色的工作；吴晓邦、戴爱莲等舞蹈家则更早就从事现代民族舞蹈的编演，使这些民族民间歌舞音乐逐渐为人们所喜爱。在这样一股新的艺术思潮影响下，以国立音乐院作曲系的进步学生为主，组织了研究、创作和传播新的民歌改编曲的“山歌社”。江定仙作为当时国立音乐院的教授和作曲系主任，他是积极加以公开支持的。他还具体参与了对民歌的编配，写下了著名的民歌改编曲《跑马溜溜的山上》等。在这首民歌改编曲中，他不仅为四段相同的旋律精心地配置了不同的伴奏，并且在对民族化的和声处理上也作了富于创新精神的探索（如对空五度和弦、平行和弦进行、小七度和弦的广泛运用等）。他的这些艺术探索不仅使这首民歌改编曲本身成为几十年来闻名中外的独唱歌曲，而且也对研究我国民族风格的多声配置提供了新的经验。建国后，江定仙继续在这个领域不断作出自己的努力。

例40：《跑马溜溜的山上》（见第131—132页）

江定仙也创作了相当数量的合唱作品，其中比较突出的作品有女声三部合唱《春晚》，混声四部合唱《为了祖国的缘故》、《呦呦鹿鸣》、《在新建设的城市里》，以及《重上井冈山》等。《春晚》（清·张可久词）创作于30年代，是江定仙合唱作品中一首风格清新、情调高雅的突出例子。他成功地运用西方复

调的技法与多声合唱的配置，表现蕴含在我国古代诗词中的意韵格律之美，从这里也可看出黄自对他的深厚影响。他的合唱曲《呦呦鹿鸣》有一种高雅的古风韵味，作曲家认为就是受了黄自的《山在虚无飘渺间》的影响而写的。





例41：《春晚》的中段（见第133页）

《为了祖国的缘故》（田间词）是江定仙在抗日战争初期所创作的一首结构比较庞大的合唱作品。作品的音乐具有强大的气势和充沛的情感，表现了作曲家在国难当头时的鲜明爱国立场。像黄自的爱国性合唱作品一样，江定仙也非常重视利用复调技术的合唱处理。类似的情况，还可从他建国后所写的合唱曲《重上井冈山》（毛泽东词）中看到。

在30年代，江定仙与陈田鹤、刘雪庵等受到黄自的影响，曾参与有关《复兴初级中学音乐教科书》的编写；后来，他又与陈田鹤、刘雪庵共同合编了少儿歌集《儿童新歌》。为此他曾先后创作了《春光好》、《田家忙》、《挂挂红灯》、《渔父》、《萤火虫》、《新儿童》等少儿歌曲。在抗日救亡群众运动的影响下，江定仙又创作了《新中华进行曲》、《打杀汉奸》、《抗

战到底》（原名《焦土抗战》）、《国殇》等抗战歌曲。其中特别以为电影《生死同心》所作的主题歌《新中华进行曲》和《打杀汉奸》群众影响较大。

钢琴音乐是江定仙器乐创作的主要领域之一，这与他从求



学时就有较好的钢琴水平有一定的联系。主要的代表作有《摇篮曲》、《舞曲》、《变奏曲》、《g 小调组曲》以及为青少年所写的钢琴组曲《甘肃行》等。

《摇篮曲》是江定仙于1934年为著名俄裔钢琴家、作曲家车列普尼（即齐尔品）在上海“征集中国风味的钢琴曲”而创作的。这首作品获得了那次征集的二等奖。这可能是他第一首有意识寻求中国民族风格的钢琴曲。由于作品的基本旋律运用了五声性音调，在和声上他也作了相应的处理。如作品中段开始两小节的和弦配置和最后终止式的和声进行等，都可以看到中国五声性音调对其多声结合的内在影响。这首作品在发挥钢琴演奏技巧上也可以说是当时中国钢琴音乐中的佼佼者。但是，在这首作品中我们仍可感到欧洲浪漫主义钢琴音乐对他的深厚影响。

例42：《摇篮曲》中段开始（见第135页）

以一首江西民歌作主题的《钢琴变奏曲》和以一首新疆民歌为主题的《舞曲》，都是江定仙在建国后所创作的。这两首作品的创作适应了当时迫切需要一定数量的中国钢琴教材，同时也丰富了钢琴演出的中国曲目。但是，值得注意的是江定仙对多声音乐技法民族风格的追求有了明显的进展。如在《钢琴变奏曲》的“变奏一”中，不仅其和声完全建立在五声性调式基础上，他还有意识大量运用了平行四五度的音程进行。

例43：《钢琴变奏曲》的“变奏一”开始（见第136页）

江定仙的钢琴音乐创作中以提供学生学习的教材性作品占相当的比重，这可能与他曾长期兼任钢琴教学的工作有关。而且这些教材性的钢琴曲大多是为青少年而写的、以中国民间音调作为其基础的。从中也显示了他作为一位音乐教育家对下一代成长的关怀。

管弦乐作品江定仙写得较少，主要是在1959年所创作的交响诗《烟波江上》及80年代末所整理就绪的交响曲《沧桑》。前者是一部标题性的单章性交响音乐，曾多次演出，并由中央乐团演



pp p

mp poco rit.

f a tempo

dim. e rit.

奏录制了录音带。这是一部带有浓重浪漫主义气息的、史诗性的大型作品。作品的内容反映了作者曾亲身参与的我国20年代以武汉为中心的大革命风潮。人们可以从作品的庞大的展开部音乐中感受到这个激动人心的时代革命者不屈的斗争精神和丰富的革命激情，作品自始至终浸透着含蓄、凝重的抒情性。据作者自述，乐曲一开始就是第一主题，它在全曲的结构中起引子和全曲中心内容提示的双重作用。这个主题包含两个动机，即以四支圆号吹奏的史诗性的音调、以及以中提琴奏出的短小的悲壮的音型。根据作品内容的要求，这两个动机在再现部中都作了扩大和加强。乐

例4 3：



曲第二主题也可分为两个部分，即在mi调式上由弦乐与木管次第奏出的悲愤的音调，以及在D大调上具有进行曲风格的音调。这两个音调在再现部中也都作了变换，前者改为在高音区的小提琴独奏，伴以竖琴的琶音衬托，表现对先烈的怀念，音乐深刻感人、催人泪下；后者只隐约出现了一下，未作渲染，这是作曲家根据乐曲内容的要求所作的精心处理。乐曲通过一段悲壮的双簧管独奏引入作品的展开部。在展开部中作曲家以呈示部的多种因素加以引申、变化、并作较多的调性转移，将音乐引向全曲最强烈、最不协和的戏剧性高潮。由于在展开部和再现部中多次出现第一主题的材料，因而在乐曲的开始对主题的呈示就比较精练。在作品的尾声中作曲家运用钢片琴摹拟晨钟的敲击，表现伴和着东去的流水，预示着对未来的希望。关于这部作品的配器，作者讲乐曲写完后曾托吴祖强带给莫斯科音乐学院的配器教授罗加尔·列维茨基提过意见。现在出版的总谱上最后的和弦的木管乐器的排列（特别是对大管的写法）就是接受了他的建议而改写的，确实效果很好。后来江定仙与列维茨基成了经常通信的朋友，列维茨基的教材在中国翻译出版时，其“序”就是江定仙写的。

《沧桑》是一部具有四个乐章的小型交响套曲，各个乐章的结构都相当精练简洁。理性的思考强于情感的抒发，力求深沉简练、力戒夸张冲动，似乎是不少艺术家晚年的艺术特色，在江定仙的这部作品中也体现了这一点。他还常对学生说：“有话则长，无话则短，不要硬抻。”在1992年11月27日，作为老校友，上海音乐学院的青年交响乐团将该曲在其校庆音乐会上作了首演。

江定仙从30年代即开始为电影和戏剧进行了配乐的工作，但是，当时这些音乐除了一些插曲保留下来外，其他已都散失。1965年，江定仙应邀为故事片《早春二月》所作的配乐，对主要人物的形象刻画和对不少生活场景的描绘都做到了鲜明生动、恰如其分。特别在艺术风格上，他成功地表现出柔石原著所体现的

时代要求，给人留下深刻的印象。

综上所述，江定仙首先是一位学识渊博、忠于职守的音乐教育家，几十年来，他为我国音乐人才的培养作出了毕生的贡献。他的音乐创作也体现了一种音乐学者的特色，技术洗练、逻辑严谨、形式精致完整、情感偏于内向稳重，形成他个人的艺术特色和个性特点。从这一点讲，江定仙无愧是黄自的四大弟子之一。

第八章　李焕之



音乐要表现出更高于诗意的内容是语言所没能全部体现出来的东西……我们要求音乐本身具有深刻动人的抒情性，它能满足人们的审美要求。

——李焕之

（一）

李焕之，原名昭彩，学名钟焕，笔名焕之。1919年出生于香港的一个商人家庭。其父李孙修，原籍福建晋江，其母郑慧珍，原籍台湾台北。李焕之最初先后在香港仿林学校、养中女子中学附小、炽云私塾上学。在他10岁（1929年）时，曾随其父入基督教，受过洗礼。11岁时，因其父病逝，全家迁回福建厦门市，他就在当地竞存小学插班学习，1932年（13岁）春，他入厦门双十

中学，1934年春，初中毕业，归故里晋江。先在晋江培元中学念高中，半年后，回到厦门双十中学高中部学习。由于家庭的影响，李焕之从小就经常接触粤剧、南曲、歌仔戏、梨园戏等民间音乐；同时也很早就参加了基督教的唱诗班，喜爱各种基督教圣咏和欧美优秀的通俗歌曲（如《一百零一首最好的歌》等）。在中学年代，他不仅从学校的音乐课中获得了初步的音乐启蒙教育，他还热衷参加学校的合唱队和铜管乐队，表露了他在音乐方面的才能。当时他还对文学、诗歌等具有广泛的兴趣，读了不少郭沫若、谢冰心、巴金等人的文学作品。在高中年代，他即萌发了对作曲的兴趣，写下了他的第一首创作歌曲《牧羊哀歌》（郭沫若词）。从那以后，他便用"焕之"作为自己的笔名。

1936年春（17岁），李焕之只身到上海报考上海的国立音专。由于当时入学考试日期已过，只能以特别选科生的名义入学。随萧友梅博士学习和声，并选修视唱练耳、合唱等。当年冬，因家庭原因他不得不辍学回厦门老家，并在香港他父亲原来的商行里当练习生，一边继续自学音乐。1937年秋，抗日战争爆发，厦门市成立了群众性的爱国组织"厦门抗敌后援会"。李焕之与许多原来双十中学的同学都纷纷参加。就在该会的成立大会上，他经友人介绍，结识了著名进步诗人蒲风。他与蒲风合作写了许多抗日歌曲，如《厦门自唱》、《抗日救亡》、《慰劳二十九军之歌》等。通过蒲风的关系，他又与蒲风在广州所领导的"中国诗坛"社的许多进步青年诗人(如黄宁婴、金帆、可菲等)相识，并一起又合作写了一些歌曲，如《保卫祖国》（克锋——即金帆词）等。

不久，战火迅速蔓延到福建，李焕之随家迁居香港，他又加入了香港地下党的外围组织"香港抗战青年社"。1938年7月，在"国家兴亡，匹夫有责"的爱国热情鼓舞下，李焕之瞒着家庭和老母，通过党组织的关系，由香港经武汉、郑州、西安、洛川，直至革命圣地延安。

到达延安后，李焕之就进入了在那里成立不久的“鲁迅艺术学院”（以下简称“鲁艺”）音乐系，作为该系第二期的学员。三个月的第一阶段学习结束，因为他在各方面的基础较好，即被留下任教。李焕之为音乐系第三、四期先后担任了基本乐理、视唱、和声、合唱等课程的教学工作。同时，他又与李凌、梁寒光、李鹰航等一起入由冼星海亲自指导的“高级班”，主要继续学习作曲和指挥等。1938年冬，他在延安“鲁艺”正式加入了中国共产党。在教学工作之余，他还热情参加了延安的各种音乐活动和“鲁艺”师生的各种演出（主要参与乐队伴奏）。1940年冼星海离延安远赴苏联，“鲁艺”音乐系合唱队的指挥就由李焕之担任，多次“鲁艺”演唱冼星海的《黄河大合唱》都是由李焕之来担任指挥的。他还先后为这部作品编配全部钢琴伴奏及小型管弦乐伴奏。此外，他还主编了当时延安出版的音乐刊物《歌曲》、《民族音乐》。1942年6月，他与曾在“鲁艺”音乐系第三、四期学习的李群同志结婚。

在延安的7年期间，李焕之除大部分时间和精力主要忙于教学、编辑、演出工作外，仍坚持从事音乐创作。主要作品有合唱曲《青年颂》（乔木词）、合唱曲《春耕谣》（天兰词）、《中国女子大学大合唱》（刘御词）、《歌唱伟大的中国共产党》（原名《歌唱党的二十周年》，贺敬之词，原是一部集体创作的大型合唱套曲，它即这部大合唱的一个乐章）、二部合唱《青春曲》（乔木词），以及独幕剧《异国之秋》（张庚编剧）、儿童歌舞剧《小八路》（谢力鸣编剧）等。另外，1944年动笔、1945年完成的著名歌剧《白毛女》，其音乐部分除了马可、张鲁等人参与创作外，李焕之也参与了其中的部分音乐创作。

1945年抗日战争胜利后，李焕之夫妇作为延安第一批北上的“华北文艺工作团”成员奔赴华北新解放区。到了张家口后，该团即合并入华北联合大学文艺学院，李焕之就任其音乐系主任。不久，国共和谈破裂，爆发了第三次国内革命战争。他就随校辗

转华北各地，坚持在战争的条件下继续办学。1949年春北平和平解放后，他随北平军事管制委员会进城，在其文艺部工作。三个月后，他又返校继续担任“华大”音乐系的教学工作。同年夏，他随同“中国青年艺术团”参加了第二届世界青年联欢节；同年11月，他与该校一部分师生（如李元庆、姚锦新、韩里等）并入在天津新建的中央音乐学院，由他担任该院附属音乐工作团的团长。

在华北工作的4年间，为了教学工作的需要，李焕之认真编写了一本《作曲教程》。这部教材很快传到了各解放区的音乐工作者手中，对当时许多没有机会进入专业音乐院校的作曲者的提高，起了不小的作用。由于教学工作的繁重和客观环境的不安定，当时他在音乐创作方面写得较少。主要有歌曲《民主建国进行曲》（贺敬之词）、《骑虎难下》（朱子奇词），合唱曲《胜利进军》（艾青、贺敬之词，原为《大反攻大合唱》的末乐章）等。

建国后17年间，李焕之的主要工作转向在专业演出团体担任业务领导，如1949年冬，任中央音乐学院音乐工作团团长；1952年，在以这个团为基础而扩建的中央歌舞团（即现在的中央歌舞团、中央乐团、中央民族乐团的前身）任艺术指导，1960年又担任了经他倡议而建立的中央民族乐团的团长兼指挥。同时，在这些专业演出团体中，他又作为其创作组的成员之一，参与实际的音乐创作工作。此外，他还先后兼任中国音乐家协会常务理事、书记处书记、理论创作委员会副主任，长期分工负责有关音乐创作方面的领导工作。1956年，音协主要创作刊物《音乐创作》创刊后，也由他兼任其常务副主编。这些工作都有助于他将自己的精力主要贯注于我国整个音乐创作事业的发展，也有助于他为自己进行更多的音乐创作实践提供较好的条件和提出更高的要求。

在这17年间，李焕之先后创作了各种类型的声乐作品150多首，一部管弦乐组曲及一部交响曲，四部电影音乐，一些民族器

乐合奏曲，以及一部舞剧（即《白娘子》）的全部钢琴谱等。同时，根据工作的需要他还写了大量音乐评论，出版了他的专著《怎样学习作曲》、《歌曲创作讲座》、论文集《音乐创作散论》等。

“文革”10年，他跟许多著名文艺工作者一样受到了“四人帮”及其一伙的迫害和打击。即使在“文革”后期、大多数文艺工作者都先后得到“解放”的情况下，他仍被作为一名不受信任的“黑线人物”而长期“靠边站”。但这一切的打击都没有动摇他忠诚于社会主义文艺事业的坚定信念。他默默地继续进行着自己的音乐创作，先后写了十多首声乐作品和三部民族器乐合奏。尽管他明知这些作品在当时的政治条件下不可能得到发表和演出的机会。另外，在1975年，他还冒着风险积极参与钱韵玲（原冼星海的夫人）向党中央、毛主席上书，要求公开举办“纪念聂耳、冼星海音乐会”，把斗争的矛头直接指向“四人帮”及其一伙的文艺法西斯统治。

1976年“文革”结束后，李焕之才重新恢复了原来的职务，并于1979年被选为中国音乐家协会副主席及其创作委员会主任、《音乐创作》主编等。为了在音乐战线坚决贯彻党的“改革开放”和“百花齐放、百家争鸣”的方针，他与许多同志曾为之做了大量的工作。如他曾主持、或参与组织了多次由文化部和中国音乐家协会共同举办的各种不同类型的、全国性的音乐作品评奖，有关音乐创作问题的全国性学术讨论，多次率领音乐家代表团参加在香港举办的、有关音乐的国际性学术活动（如1981年的“亚洲作曲家大会”、1986年的“第一届中国现代作曲家音乐节”、1990年的“第四次中国新音乐史研讨会”和“江文也研讨会”等）。在1985年“第四届全国音乐家代表大会”上，李焕之被一致推选为中国音乐家协会的主席，直接担负起领导与团结全国音乐家共同推进我国社会主义音乐事业建设的重任。

在这10多年间，虽然李焕之的领导工作和社会活动十分繁

忙，他仍坚持自己的音乐创作实践，并更着力于民族器乐和古代歌曲合唱这两个领域。主要代表作有筝与民族管弦乐的协奏曲《汨罗江幻想曲》（1981），琴歌合唱套曲《胡笳吟》（1984），箜篌、合唱与民族管弦乐协奏的《箜篌引》（1987），民族器乐合奏《乡音寄怀》（1986，根据1962年的《芗剧音乐联奏》重新编写），以及琴歌合唱《子夜四时歌》（1984），男声合唱《秦王破阵乐》（1984）等。同时，在抒情歌曲与合唱曲方面，还写了男声独唱《梅岭三章》，女声独唱《水牛背上的八哥鸟》、《小鸟的天堂》（与李群合写），合唱曲《长城颂》、《黄河上太阳在升腾》、《文艺的春天》（茅盾词，为第四届文代会而作）等。此外，他还结合实际撰写了许多专题性的音乐评论，出版了论文集《民族民间音乐散论》（1984）、《论作曲的艺术》（1985）等。

（二）

作为一位作曲家，李焕之从1935年写下他第一首歌曲后，整整半个世纪他没有停下自己的笔。在他创作的300多首作品中，主要有群众歌曲、合唱曲、大型声乐套曲、独唱曲、民歌合唱、古代歌曲合唱、各种类型的民族器乐曲、管弦乐曲、以及电影音乐等。其中以他所写的民歌合唱、古代歌曲合唱、以及民族器乐作品在我国现代音乐创作发展过程中具有特殊的意义。

在他各类音乐创作中以群众歌曲、合唱曲和独唱曲的数量最多。这可能与为了适应各时期现实斗争的需要有关，这些创作忠实地表达了各个时期他对时代和人民命运的亲身感受。其中，以1946年在张家口所写的《民主建国进行曲》（又名《胜利进行曲》）是一首具有全国性影响的、优秀的群众歌曲代表作。这首作品不仅以明快、简洁、有力的音调进行恰如其分地表达历经八年抗日战争最终取得胜利后中国人民发自内心的喜悦、以及对祖

国美好未来充满信心的感情，也显示了他在音乐创作上的深厚根底，以及他个人的质朴、深沉和比较内向的创作个性。

例44：《民主建国进行曲》的开始（见第146页）

李焕之另一首具有全国性影响的群众歌曲，是1957年所写的《社会主义好》（希扬词）。这首歌曲在80年代后曾引起截然相反的评价。有不少同志认为这是建国以来抒发人民群众对社会主义事业坚定信念的优秀代表作，而另一些同志则认为是一首为1957年“反右”斗争扩大化错误唱赞歌的产物。一褒一贬，相差悬殊。实际上这首歌曲写于紧接“大鸣大放”后的同年7月，尽管当时词曲作者已听到党中央有关“反右”的号召，但他们当时对反右斗争究竟是一场什么样的斗争并没有、也不可能有实际的理解。而且当时各单位“反右”斗争中所发生的种种问题和错误，都是在那年八九月份之后，即产生于这首歌曲完成之后。所以，这首歌曲本身也只是概括当时人们（包括词曲作者在内）一种简单朴素的、对社会主义的一般赞颂。另外这首作品的音乐语言也比较通畅、明快和生活化，还带有一定的民族风格。这些都是使这首歌曲在相当一段时期内引起不少群众共鸣的因素。

李焕之的各类声乐创作中，合唱曲占不小的比重，这可能跟他长期从事合唱指挥工作有关。建国前，他的代表性合唱作品有混声合唱《青年颂》、《红旗的歌》与《胜利进军》等。建国后，此类代表性作品有混声合唱《友谊的长城》（电影《风从东方来》的插曲）、《红旗颂》（为第二届全国运动会大团体操所写的主题歌）、《新长征颂》（为第四届全国运动会大团体操所写的主题歌）、《长城颂》，以及大型合唱套曲《焦裕禄颂歌》（原名组歌《兰考人民多奇志，敢教日月换新天》）等。另外，他还为《东方红》编写了宏大的混声合唱曲，并为《国歌》（《义勇军进行曲》）编配管弦乐总谱及合唱。李焕之在这些合唱作品中，力求以比较丰满宏伟的功能和声与具有一定民族风格的曲调相结合，同时他又很注意各个声部的写作与主要曲调在风格上的



统一。这里可以明显看出冼星海合唱音乐对他的影响。

从50年代开始，李焕之以较多的精力投入于发展具有中国民族特色的民歌合唱事业。最初，他与中央歌舞团的领导一起创立

了完全是女声的“陕北民歌合唱队”，1956年又改建为男女混庄的“民歌合唱队”；1957年为了参加“第六届世界青年联欢节”又组织了“北京业余青年民歌合唱团”，该团在那次联欢节的合唱比赛中获得了金质奖章。这一系列的实践，鼓舞着李焕之进一步向中央倡议建立中央民族乐团，为继续发展这一具有专业性的民族音乐创作和演出创造更好的条件。为了进行上述种种民歌合唱的实验，李焕之与李群、李尼、王方亮、霍希扬等人，共同编写了大量各地区不同风格的中国民歌合唱改编曲。其中李焕之的代表作，有领唱与混声合唱《生产忙》（根据刘炽、解冰以东北“二人转”曲调改编的齐唱曲所作的合唱改编曲），无伴奏合唱《八月桂花遍地开》（根据大别山革命民歌改编），合唱组歌《茶山谣》（根据云南花灯调改编），无伴奏合唱《东方升起红太阳》（根据河南“二夹弦”曲调改编，与李群合作），以及混声合唱《送郎当红军》（根据江西革命民歌改编）等。在这些作品的艺术处理中，李焕之对和声的运用、声部的处理、以及结构的考虑，都以保持原来民歌所要求的韵味情趣出发，力求在作品的感情上作更深的挖掘和在色彩对比上作进一步的渲染。如《生产忙》，原来曲调就比较欢快、生动，并富于幽默感，李焕之在进行合唱改编时，为了保持这种艺术特色，对其曲调的主要部分（即原来的独唱领唱）不加任何和声处理，只改为齐唱，而对原来的齐唱衬腔部分，则改为富于节奏性的合唱，加强了这前后两段在色彩与力度上的对比。另外，对原来中间“九月”以女声齐唱的、比较抒情的段落，李焕之则用女声二部的对位性合唱，加上男声空五度和八度的持续和弦作衬托，从而更增添了这段音乐的抒情气氛，以及与全曲的色彩对比。

在《八月桂花遍地开》及《茶山谣》中，李焕之对原来的曲调基本保持其分节歌的面貌，但是，在其合唱的处理上则充分发挥自己的创造性，对不同的段落作不同的处理。实际上他将原来的分节歌结构变成了以不同声部领唱、配上不同组体合唱伴唱

的、具有丰富对比变化的通节歌了。为了不使合唱伴唱压过领唱，他比较喜欢在伴唱部分运用没有具体含义的衬词（如“啊”、“唉”、“呜”、“哼”等），并以不同声部的自由模仿和支声复调的对位化和声的织体作为衬托，与其主要曲调在情趣、气质和音调上相互呼应。

例45：《茶山谣》中第三曲的开始



对古代歌曲合唱的探索，李焕之在1956年就写了古琴弦歌合唱《苏武》。“文革”结束以后，他又先后创作了琴歌合唱套曲《胡笳吟》、女声琴歌合唱《子夜四时歌》、男声合唱《秦王破阵乐》等。这些作品都是李焕之有意识挖掘我国古代音乐遗产、结合运用现代多声创作技法、加以重新创造的大胆探索。如《苏武》是根据记载于明代琴曲文献《太古遗音》中的一首琴歌《苏武思君》（又名（《汉节操》）进行改编的；《胡笳吟》是根据明

代琴曲文献《琴适》和清代琴曲文献《五知斋琴谱》所记载的琴歌《胡笳十八拍》加以综合改编的；《子夜四时歌》是根据清初琴家蒋兴畴的琴歌传谱《子夜吴歌》、又参照李白所作的原词加以改编的；《秦王破阵乐》是根据何昌林对唐代石大娘“五弦谱”所作的译谱加以改编的。这些古曲的传谱一般都记录在古琴谱上，由琴家一边“打谱”、一边吟唱的。李焕之为此曾分别请琴家为之“打谱”吟唱，由他亲自记谱（如他编写的琴歌《苏武》就是由他拜查阜西先生为师，向人学唱、录音和记谱的），并进行认真的整理研究后，才抓住其原曲的风貌要求，再按照现代音乐创作的思维和技法加以重新构思、组织及编配而成的。而且，为了保持原琴歌的韵味，在他指挥排练的过程中，他还多次邀请古琴家到民歌合唱队来传授讲解，使合唱队员获益匪浅，唱起来就味道更浓。因此，这是一项有关弘扬我国民族文化、促进中外音乐文化交流、以及探索东西方音乐和古今音乐相互融合的、富于学术性的创作实验。李焕之对自己从事这项学术性的创作实验要求很高，他不仅要使自己的“编曲”基本保持这些古代歌曲的原貌和神韵，而且还力求将它们的精神内涵更充分、更艺术化地表现出来。他曾说：“我认为古曲翻新声是一个别具艺术特色的音乐品种。合唱艺术具有丰富的表现人声的美感，一人吟唱琴歌与多种音色多声部地咏唱琴歌，自有不同的情趣。”（引自《传统音乐和我的创作》一文）

为了实现这个目的，李焕之对这些古代歌曲的原曲调一般不作太大的改动，以尽可能保留其原有的古朴神韵；但是，对其合唱的配置、多声技法的运用、以及对伴奏形式和织体的处理，他又决不拘泥于古制，而是尽可能从内容要求出发给以大胆的再创造。如《苏武》就采取了混声合唱与大型民族乐队相结合的形式，以便可以运用多种乐器的音响和音色来表现苏武那种宁死不屈的高风亮节；而《胡笳吟》则是以混声合唱与钢琴相结合，以突出主人公那种细致委婉又哀痛激昂的、复杂的感情变化，以及

全曲的深沉含蓄的抒情气质。另外，在《子夜四时歌》中是以女声合唱与古琴弹奏相结合的形式，更增添了清淡飘逸、又内含哀怨之情的风格；而在《秦王破阵乐》中，是以男声合唱与一个大鼓和钢琴相结合，以突出这首作为凯旋时所唱的颂歌的威严气概。显然，多种形式手段的演唱，确实要比原琴歌仅仅由一个乐器自弹自唱的效果要更丰富、更增添了别具一格的情趣。

《胡笳吟》是李焕之此类作品中的突出代表。相传蔡文姬的原词及其琴歌，均有十八段词，李焕之精选了其中的九段词（即其第一、四、五、八、十一、十二、十五、十八拍）加以串联。全曲从各个侧面集中表现了主人公（即蔡文姬）归汉后对自己坎坷一生不幸遭遇的痛彻心扉的强烈哀诉。作品开始的钢琴序奏，即呈示了概括全曲的一个基本主题。这个主题还贯穿全曲九个"拍"的始终，像一条"链"将这九个"拍"结成一个宏伟的艺术整体。这个主题不仅概括了全曲的基本性格和气质，也渗入了作曲家对其主人公不幸命运的深厚同情。

例46：《胡笳吟》的开始（见第151页）

李焕之为了进一步对原词所要求的感情变化给以生动的表达，对其声乐部分的音乐作了谨慎而适当的扩展，并利用多声的技法使音乐增强了它的表现力。如在其"第一拍"最后两句，原曲旋律只有10个小节，而在这部作品中扩展为18个小节，前一句扩展了一倍，后一句扩展了五分之三。同时，在合唱配置上以男声部半音进行的变化和弦作衬托，以女高音作充分自由的声腔扩展。这种艺术处理，确实比原曲更好地抒发了主人公内心强烈的悲痛和怨诉。

例47：《胡笳吟》中"第一拍"的后两句（见第151—152页）

李焕之还创作了相当数量的抒情歌曲，这些歌曲大多是他各个时期中个人的不同感受的产物，而并非是专为演出任务而写的。因而，在这些作品中更突出反映了他自己的创作个性。如以毛泽东诗词所写的《贺新郎·挥手从兹去》、以陈毅的诗词所写


例46:
mp
mf
f
例47:
节 仪
兮
对 殊俗 兮
非 我 宜
fp
mf
遭 恶
兮
当 告


谁？
当
告
谁？
f
笳一会兮琴一拍
心愤怨兮
无人知
ff
mp
accel.
第四拍
（无伴奏合唱）

的《梅岭三章》、在安徽农村文化工作队时所写的《巢湖好》（陆进词）及“文革”后期所写的《半屏山》和在“文革”结束后所写的《但求春色满神州》（柳倩词）等。还有一些是反映他深厚乡情的、具有浓厚南国风貌的作品，如以福建民间音调所写的《水牛背上的八哥鸟》（张加毅词）、《南国少女》（任维新词），以广东民间音调所写的《小鸟的天堂》（金波词，与李群合作）等。80年代末，他与李群合作写了声乐套曲《浪花曲》（同名电视片的插曲，邢籁词）。这部套曲共分五曲：即1，“迎接晨曦”；2，“我，风儿，白帆”；3，“快驾起飞舟”；4，“我们冲开波浪”；5，“太阳岛之恋”。这部作品的音乐风格和演唱形式比较丰富多样，生活气息浓厚又充满激情。说明李焕之不仅曾对挖掘我国古代音乐遗产给予长期的关注，他同时还是一位很贴近生活和时代的艺术家。从他的这些抒情歌曲作品中，可以感受到我国歌曲创作在新的历史条件下所产生的风格演变。

建国后，李焕之曾一度对管弦乐创作投入较多的精力。在1956年的第一届“全国音乐周”中，公演了他的大型管弦乐组曲《春节》，一举获得成功。尤其是其第一乐章《序曲——大秧歌》，后来经常以《春节序曲》为名单独演出，受到国内外听众的一致好评。其实，李焕之在这部管弦乐组曲中，不仅成功地刻画了抗日战争年代延安军民欢度春节时那种热火朝天的动人场面，表达了当时根据地人民那种朝气勃勃的革命乐观主义精神，还在创作上成功地解决了以欧洲大小调体系为基础的多声作曲技术与我国富于浓厚地方特色的西北民间音调的结合。而且，在节奏、音色、力度的变化、以及对中国打击乐器的运用上，都处理得很巧妙、适度、完整。

50年代末，李焕之又开始着手另一部大型交响音乐作品的创作。这就是他的《第一交响曲——英雄海岛》（完成于1960年）。这是一部标题性的交响音乐作品，全曲四个乐章均冠以小标题，即1，“祖国的东南海”；2，“英雄战歌”；3，“在前沿村

庄”；4，“辽阔的祖国海疆”。作品的内容显然同当时地处前沿的福建的斗争生活有一定的联系。但是，作曲家在创作中并没有着意用音乐去描写具体的战斗，而是主要反映他对家乡、祖国大自然和家乡人民斗争的各种感受。李焕之后来曾说：“我创作《第一交响曲——英雄海岛》，与其说战斗的炮声促使我动笔，毋宁说是乡音乡情更使我迷恋”；“我在管弦乐的创作中，是表现一种生活经历的主观体验，……同时也表现特定时期、特定环境中的生活风情和人们的审美需求”（引自李焕之《传统音乐和我的创作》）。为此，他曾有意识汲取了许多福建民间音乐的音调（如南曲的《八骏马》、《梅花操》，闽南民歌《四季歌》、《索罗连》等），作为这部作品各个乐章主要主题的音调基础。因此，实际上这是一部富于南国特有风貌的、浪漫主义的交响诗套曲。该曲于1995年正式出版时，作者将其曲名改为《第一交响曲“天风海涛”》，曲内各乐章的标题也作了改变。

在器乐创作方面，李焕之后来以更大的兴趣和精力投入于民族器乐领域，并取得了较突出的成就。可以说，李焕之是我国现代老一辈专业作曲家中较早为这个领域的创作有所建树的一位突出代表。主要代表作有：筝与民族乐队协奏曲《汨罗江幻想曲》，民族管弦乐《芗曲》，箜篌独奏《高山流水》，箜篌、大合唱与民族管弦乐《箜篌引》等。一般说，在“文革”结束前，李焕之的民族器乐创作与我国的民间音乐、地方乐种联系较深，如他所写的民乐合奏《河边的村庄》（为电影《风从东方来》中的一段插曲），其旋律是作曲家创作的，但很接近于民间歌曲的风格；他所写的民乐合奏《梅花操》则是直接取自南曲的一个曲牌；而他所写的民乐合奏《乡音寄怀》（最初为《芗剧音乐联奏》，写于1962年，于1985年作了全面修订补充，另外又节改了一个压缩版本，是由于录音带的版面需要而起名《芗曲》）则是取材于芗剧（即歌仔戏）音乐的音调，并保留了芗剧音乐所特有的乐器、音色特点和韵味。

在"文革"后，他的民族器乐创作则与我国古代音乐遗产、与历史悠久的民族乐器（如琴、筝、箜篌等）有密切的联系。这方面的一首突出的代表作为《汨罗江幻想曲》。这部作品是他为1981年参加"亚洲作曲家大会"而写的。这部作品的基本音调取材于著名琴曲《离骚》，但他没有简单地把它作为古琴曲的改编曲，也没有着意去模仿古琴的音色、音响和琴曲的特殊韵味。他只是取材、借意于琴曲，而进行了新的创造。这里所说的"取材"，主要指乐曲各个主要主题的音调都是直接取自琴曲的原有旋律；这里所说的"借意"，主要是指作品的题材内容、艺术气质和意境都尽量与琴曲保持一致。但是，李焕之对乐曲的艺术构思（包括主要主题音调的选择和乐曲结构的考虑）和音乐形象的塑造（包括各个主要主题的展开、织体音型的写作等），完全脱开了原来琴曲的乐意、程式、段落安排，他根据自己对题材内容的理解、按照现代大型器乐创作的思维、规律，做了全局性的重新设计。正如作曲家自己所说："为了更深地挖掘其音乐的内涵，在塑造这位伟大人物（即指屈原）的崇高品格上，使其艺术形象更高、更典型。于是，我在琴曲的基础上，取其精华部分，重新组织、再创造，把它的主要音乐形象予以扩充、发展"（引自李焕之在该曲总谱出版所写的"乐曲说明"）；"我们民族传统的曲式结构同西欧的曲式结构有极大的差别，尤其是中型及大型乐曲的思维逻辑很不相同"。"我设计这部协奏曲的结构时，有意无意地把中西不同的结构原则做了一些调和，把主题呈示、发展、再现的原则，与多主题的连缀结构糅合到一起。实际上我将《离骚》中的一些精彩的段落都做了重新安排（包括陈述的先后次序）、重新结构"（引自李焕之的《传统音乐与我的创作》一文）。如乐曲第一部分"引子与序"的两个主题，即取自原琴曲的第三段"指天为正"和第一段"叙"、第二段"灵均叙初"的音调；乐曲第二部分主部主题及其展开，即先后取自原琴曲的第三段"指天为正"、第四段"成言后悔"及第五段"长叹掩

涕”的音调；乐曲第三部分副部主题及其展开，即先后取自原琴曲第九段“埃风上征”及第十一段“宓妃结言”的音调；乐曲第四部分“华彩乐段及展开部”，是以主部主题在展开的过程中又糅进了原琴曲第十二段“犹豫狐疑”的音调；乐曲第五部分“结束部”，先后取自原琴曲的第十五段“琚佩众曼”和第一段“序”（也即乐曲第一部分“引子与序”中的“序”）的音调。在创作技法方面，李焕之基本运用调式和声的方法进行其多声的配置，但很巧妙地利用调式的转换作调性转移的布局；加上在配器上的安排使调式和声与功能和声作恰当的融合，增加了音乐的色彩变化。

例48：《汨罗江幻想曲》基本主题一（见第157页）

例49：《汨罗江幻想曲》基本主题二（见第157页）

此外，作为一部筝的协奏曲，李焕之除了在几个重要的乐段上适当保留原来琴曲的泛音、揉、吟的特点外，同时也更多考虑发挥筝所擅长的刮奏、按滑、摇指、扫摇、劈托以及为现代筝所发展的双声抓奏、多声琶奏等，使筝的演奏又有了新的发展。

箜篌是一种产生于先秦、盛行于汉唐的我国古老弹拨乐器，但作为实际演奏至明清已基本失传。在本世纪二三十年代，以郑觐文为首的大同乐会曾根据文献记载按古制进行了仿制，但在演奏上仍没有取得实际的进展。直至70年代末，经各方面的通力合作，终于改制出能实际演奏的、具有中国特色的“竖琴”。面对箜篌的新生，李焕之在与其演奏者崔君芝的合作下，创作了箜篌独奏曲《高山流水》和箜篌协奏曲《箜篌引》。前者主要取材于古琴曲《高山》和《流水》两曲，使之重新“合二为一”；后者则是根据古代李贺的诗篇《李凭箜篌引》与顾况的诗《箜篌歌》进行摘句所谱写的箜篌、女高音和合唱的大型套曲，其中箜篌的演奏仍占相当重要的地位。

李焕之几十年来还曾在音乐理论方面进行了大量的工作，写了不少论著和评论。他的音乐论著主要侧重三个方面，第一是有

例48：



例49：



关作曲实践的经验总结，第二是有关对民间音乐的研究心得，第三是针对各时期音乐创作的评论。其中以他的音乐评论影响最大，尤其是他80年代以来的音乐评论，常以其敢于坚持正确贯彻党的文艺方针和勇于发表自己的独到见解而引人注目。

作为一个音乐工作者，李焕之在音乐创作、音乐理论研究、以

及音乐教育、社会音乐活动等方面为我国现代音乐事业的建设和发展奋斗了半个多世纪。尤其在建国后的40多年来，他始终坚持创作实践，并为使我国古代的和民间的音乐遗产同现代世界音乐创作的经验与成就相结合，进行了顽强不屈的努力和大胆的探索。更可贵的是他从不满足于自己已取得的成就，从不停歇地在祖国这片丰沃的土地上辛勤耕耘。他把自己的一切完全贡献于弘扬民族文化和建设具有中国特色的现代社会主义新音乐的宏伟事业。

第九章　瞿希贤



要写好群众歌曲，最主要的一条是作者对于时代感情的共鸣，其次是善于用群众喜闻乐见的鲜明的曲调来概括这种感情的本领。从每一个具体创作说来，作者必须对所写的内容有强烈的感受，有用音乐来表现它的欲望，并因此而为之寻找、创造最合适的表现形式。

——瞿希贤

(一)

瞿希贤，女，1919年9月23日出生在上海市的一个知识分子的家庭。她的父亲原是一位地质工程师，后专门从事进出口贸易的生意。从进入初中学习阶段，瞿希贤就开始课余学习钢琴，同时，她也接受了当时抗日救亡爱国运动的影响，曾积极参加了“一二·一六学生运动”。1937年全面抗战，开始时她作为一个18岁的中学生，毅然赶赴湖南、江西等地，投身抗日宣传活动。1938年，在平江新四军留守处，她正式加入了中国共产党。这阶段，

她已开始自己的音乐创作活动，先后写了《春耕谣》、《幕阜山》、《战地月光曲》、《仇恨》、《无家别》等。1940年，她到达当时的陪都重庆。开始她临时在工务局当小职员，后来在当时重庆新音乐运动领导人李凌的介绍下她参加了由赵启海等组织的进步文艺团体“重庆合唱团”，并参与有关冼星海《黄河大合唱》的演出，由她担任钢琴伴奏。同年，她作为插班生考入了在青木关的国立音乐院钢琴系二年级，师从江定仙教授及比利时钢琴家卡莱瓦夫人。1941年，她回到当时的“孤岛”、也是她的家乡上海。在那里她一边在地下党的领导下从事学运工作，一边在著名的圣约翰大学英文系学习。同时，她又随私人学习钢琴和作曲理论。1943年，她考入当时在上海的“上海音乐院”作曲系，随德籍犹太音乐家弗兰克尔学习作曲。抗日战争胜利后，该校为从重庆复员到上海的国立上海音乐专科学校所接收，她即随著名作曲教授谭小麟学习。1948年，她毕业于该校。同年秋，赴北平（即今北京），在国立北平艺术专科学校音乐系任教。

中华人民共和国建立后，她转入当时在天津的中央音乐学院音乐工作团，专事音乐创作工作。在那里她写下了著名的群众歌曲《全世界人民心一条》，以自己火一样的热情唱出了新中国千万人民所认同的时代心声。1952年，中央歌舞团成立，她随“音工团”并入该团。1956年中央歌舞团又改组为中央乐团，她仍然在创作组从事音乐创作，并一直没有再调离该团。整个五六十年代，她与乐团创作组的同志一起深入生活、深入群众、学习民间音乐，并写下了一系列深受广大群众和音乐爱好者所欢迎的音乐作品。其中有群众歌曲《在和平的大道上前进》（管桦词）、《我们要和时间赛跑》（袁水拍词）、《一条大道在眼前》（李准词）、《全世界无产者联合起来》（光未然词），独唱歌曲《拂晓的灯光》（张明权词）、《蝶恋花——答李淑一》、《疏勒河》，大型声乐套曲《红军根据地大合唱》（金帆词）和《三门峡大合唱》（光未然词）、《战鼓大合唱》（袁鹰词），舞剧

《刚果河在怒吼》（与人合作），以及电影音乐《为了和平》、《青春之歌》、《红旗谱》等。

但是，正当瞿希贤处于艺术创造的旺盛时期，一场史无前例的所谓“无产阶级文化大革命”爆发了。瞿希贤在这场史无前例的浩劫中蒙受了不白之冤，被投入监狱长达6年多。但是，瞿希贤没有就此倒下，她没有由于“四人帮”的迫害而改变对社会主义祖国、对广大人民群众的忠诚和热爱。她以歌曲《新的长征、新的战斗》（乔羽词）表明自己决心继续为我国的社会主义祖国和社会主义音乐事业的建设作出新贡献。她以加倍的努力写下了一系列新的、各种形式的声乐创作。其中主要有进行曲《当代中国之歌》（李幼容词），抒情性独唱歌曲《乌桕树下的怀念》（乔羽词），合唱曲《致意南极》（晓光词），独唱与合唱《把我的奶名儿叫》（黄宗英词），民歌合唱改编《乌苏里船歌》（根据赫哲族民歌改编），合唱《飞来的花瓣》（望安词），声乐套曲《北大荒抒情》（郭兆甄词），以及电影音乐《元帅之死》、《骆驼祥子》，木偶剧配乐《野天鹅》、《长寿草》（未演出）等。

1985年，在全国音乐家第四次代表大会上，她被选为中国音乐家协会副主席。她的作品先后结集出版的主要有：《歌曲作法简明教程》（1954），译著《管弦乐法原理》（里姆斯基-科萨科夫原著，1952），《红军根据地大合唱》（1958），独唱歌曲选《把我的奶名儿叫》（1985）、《北大荒抒情》（1985）、《瞿希贤歌曲选》（1989）等。

（二）

从40年代初开始至90年代，瞿希贤经历了整整半个世纪的音乐创作生涯。在这50年间，据不完全统计，她大概写了二百多首各种类型的歌曲，五部大型声乐套曲、一部抒情性声乐套曲、六

部电影音乐、一部舞剧音乐（与人合作）、两部木偶剧音乐等。其中以她所写的各种类型的声乐创作、特别是各种形式的群众歌曲、合唱曲、以及少儿歌曲取得了最为突出的社会反响。这可能与她在早年就曾长期投入群众性的歌咏活动有关。此外，她所写的电影音乐也为人所称道，如《青春之歌》、《红旗谱》、《骆驼祥子》等。作曲家沈亚威曾对瞿希贤的音乐创作有过这样一段精彩的评论，他说：

> “一个作曲家，能随着亿万人民的心的跳动而跳动，能为他们的痛苦而痛苦，为他们的欢乐而欢乐，并且对自己的事业怀有一片忠诚，这样的品德该说是崇高的了，其素质，也当称得上珍贵的了。然而，并非所有具备这种品德和素质的作曲家都能写出好作品。其原因诚然是多方面的，但是，这里有一个重要的问题，即能否迅速地觉察到时代的脉搏；觉察到了又能否……在自己的音乐园地里劈波斩浪、纵横驰骋，使自己的才能在创造性的快感中发出真正符合时代的音响。而瞿希贤……证实自己完全具有这种锐敏矫捷的才能”（引自沈亚威《瞿希贤歌曲选》的“代序”）。

在这50多年里，瞿希贤的创作发展可划分为三个阶段，即早期（40年代）、中期（50年代至70年代中，其中整个“文革”期间未能写作）、后期（70年代后期至90年代初）。她的早期创作数量很少，从现在能见到的少数歌曲乐谱或有关资料中看，给人们留下一些印象的是合唱曲《李幺妹的喜事》（袁水拍词）和女声独唱曲《老母刺瞎亲子目》（袁水拍词）。这两首作品于1948年夏曾在她的毕业作品音乐会上演出过，表现出瞿希贤当时对反动统治的强烈不满和对人民群众的深切同情。

她的中期创作是她开始作为一位专业作曲家后的产物。当时她作为我国中央一级演出团体（中央音乐学院音乐工作团、中央歌舞团、中央乐团）创作组的成员，与其他一些对音乐创作颇有

经验的作曲家（如李焕之、郑律成、张文纲、李群等）、词作家（如金帆、管桦、许文等）在一起，与乐团的指挥、歌唱家在一起，共同深入生活、深入群众，共同切磋、相互帮助，使她在艺术上成熟得很快。在这十多年间，她完成了自己最好的一批进行曲性的群众歌曲（大多采用合唱的形式，也有用齐唱的形式），完成了一些优秀的艺术性合唱曲和独唱曲，以及创作了许多颇受广大青少年喜爱的少儿歌曲（如《我们是春天的鲜花》、《早操歌》、《快乐的晚会》、《听妈妈讲那过去的事情》等），以及写出了她的最出色的大型声乐套曲《红军根据地大合唱》，等等。

《全世界人民心一条》（招司词）是瞿希贤第一首获得音乐界高度评价和广大群众热烈欢迎的群众歌曲，也是50年代初我国第一批优秀群众歌曲创作中的一首代表作。这首作品以热烈而亲切的情绪，高昂而清新的风格，简洁而通畅的旋律，清晰而有效的和声，将处在新中国诞生初期潜藏在广大群众内心的喜悦和对未来充满希望的心情作了生动的表现。

例50：《全世界人民心一条》开始（见第164页）

混声四部合唱《全世界无产者联合起来》（光未然词）是瞿希贤创作的进行曲性群众歌曲中影响最突出的一首代表作。这首歌曲的音乐以巨大宏伟的气势、果敢坚定的节奏、大幅度富于棱角性的音调、强烈而富于戏剧性动力的和声进行、以及恰当而有效的复调式多声配置，将60年代我国处于帝国主义政治、经济封锁时期广大人民对我们的革命事业无比坚定自豪、对未来充满信心和决心的政治感情表现得淋漓尽致，因而它曾在广大群众中获得极其强烈的反响。作品的结构按照一般进行曲所常用的A—B—A三部曲式，但在其第三部A的再现时作者将其结构又作了扩大。它本身即是一个以原主题所写的单三部结构（其中间部即原主题移向上方四度调的模进，彼此形成调性的对比），而且还在高音区加入一个十分壮丽、高昂的尾声，使全曲在一个戏剧性的高潮中结束。这种音乐结构的创作构思，当然是作曲者对歌



词的理解、以及对歌词所反映的生活的理解所决定的，但也使我们从中想起冼星海《黄河大合唱》的末乐章的音乐对瞿希贤的深厚影响。例如在这首合唱的中间部，瞿希贤也运用复调的手法和调性对比，与前后的音乐形成鲜明的对照。

例51：《全世界无产者联合起来》开始的主题(a：)及中间部的主题(b：)(见第165页)

除此以外，瞿希贤还创作了《在和平的大道上前进》、《我们要和时间赛跑》、《一条大道在眼前》等进行曲性的群众歌曲。这些作品也以其鲜明的时代精神而为人们所喜爱。其中特别是以河南民间音调创作的《一条大道在眼前》，以其鲜明的民族特色而给人留下深刻的印象。

瞿希贤在这个阶段曾先后创作了四部大型声乐套曲，即《红

例51：



军根据地大合唱》、《三门峡大合唱》以及《战鼓大合唱》和《富士山大合唱》（与其他作曲家合作的）。其中以《红军根据地大合唱》最突出，社会影响也最大。这部作品是1955年瞿希贤与诗人金帆一起随军委组织的“长征采访小组”访问了江西老苏区，受到一次生动的革命传统教育，回到北京后所写下的。作品完成后，曾在1956年于北京举行的第一届“全国音乐周”中进行了首演，当时就受到音乐界和广大听众的赞扬。该作品共分为7个乐章，即1，混声合唱“革命的风暴”；2,女声独唱、重唱及

合唱“送郎当红军”；3,童声齐唱及合唱“儿童团放哨歌”；4,男低音独唱、齐唱及男声合唱“长征的队伍走了”；5,男高音独唱及无伴奏合唱“怀念毛主席”；6,混声合唱“红军回来了”；7,混声合唱“亲爱的党，光荣的党”。（7个乐章连续演唱，但后来演出时常常略有删节）为了适当突出作品内容的地理与政治的环境，瞿希贤在部分乐章中曾有意识吸取了一些江西的革命民歌（第二乐章）和红军歌曲《三大纪律八项注意》、抗日歌曲《八路军进行曲》的部分音调（第六乐章）作为作品主题或主题音调的基础，但是，从整个作品的音乐看，作曲家并没有对吸收民歌或现代歌曲曲调以增添作品的地方特色作过多的考虑。她重视的是如何根据作品内容的要求创造出各种生动的音乐形象来全面反映这一伟大的历史题材。另外，如何恰当地运用西方大型合唱的传统经验和现代作曲技法经验来与中国的历史和中国的生活现实相结合，也是瞿希贤比较重视的。如在其第一乐章中，她就运用赋格段、二声部卡农、四声部卡农等欧洲的复调技术，成功地表现了农民群众风起云涌向反动统治阶级进行反抗的生动形象。这里也体现了瞿希贤专业创作技术的深厚功底。

例52：“革命的风暴”两个的主题（见第167—168页）

类似重视运用复调技术的例子，在这部作品中还可举出不少。如第二乐章的女声合唱，第三乐章的童声合唱，第五乐章、第六乐章后半（不包括尾声）、第七乐章中段都是。在欧洲，复调技法的发展本来就与合唱艺术的发展是分不开的。过去我国的作曲家（如黄自、冼星海、江文也、贺绿汀、吕骥、马思聪、谭小麟等）写作合唱曲、尤其是大型合唱，也比较重视对复调技法的运用。此外，这部作品在乐曲结构上很注意全曲各乐章之间的对比和统一，例如末乐章的两个主题实际上是第一乐章两个主题的变形，这两个乐章的调性都统一建立在降A大调上。这些都是瞿希贤为了要加强全曲音乐的前后统一所特意安排的。总之，《红军根据地大合唱》不仅是瞿希贤音乐创作中的一部重要代表

作，它也像《长恨歌》、《黄河大合唱》、《祖国大合唱》一样，在中国近现代合唱艺术的发展过程中占有其重要的地位。

在这阶段瞿希贤还创作了一定数量的抒情性独唱曲和合唱曲，这些作品数量虽不多，但是它们的成就和影响也比较突出。例如根据东蒙民歌所编写的无伴奏合唱《牧歌》（海默编词）就是一首相当突出的代表作。瞿希贤成功地运用丰富的复调织体为这个东蒙曲调配置了充满深情和诗意的合唱，很有逻辑层次地通过人声来描绘那种“风吹草低见牛羊”的草原景色，以及生活在这样的环境中内蒙人民内心的愉悦。这首作品已被认为是我国合唱音乐文献的一个精品。

此外，她所写的独唱曲《蝶恋花——答李淑一》（毛泽东词），则是当时以同一题材所写的几首歌曲中得到相当多歌唱家所喜爱的曲目。这首基本以我国民族五声调式为基础的旋律，由于采用了不同调式的转换，使歌曲的音乐增添了丰富的色彩和表现力。





例53：《蝶恋花——答李淑一》（见第169页）

“文革”结束后，瞿希贤的不白之冤得到了昭雪，她又回到原来的工作单位。在经过不长时间的休整后，她又重新投入了新

例53：



的创作活动。群众歌曲《新的长征，新的战斗》的发表，表明了她对未来的信心和决心。但是，在“改革开放”方针影响下整个

中国社会生活的变化，对像瞿希贤那样的老作曲家仍不能不有所影响。具体表现为政治题材的进行曲性的群众歌曲作品她写得比较少了，抒情性的独唱歌曲和艺术性的合唱曲写得比较多了，她的艺术风格逐渐倾向于内向和深沉。

《当代中国之歌》（李幼容词）是瞿希贤为国庆35周年所写的一首很有新意的进行曲性的合唱曲。在这里可以看到瞿希贤力图突破过去一般进行性群众歌曲的传统风格，更突出一种富于蓬勃朝气的青年气质和对未来充满信心的乐观精神。这首作品在音乐语言、特别是和声语言上也显得色彩新颖。像这样的歌曲在80年代是比较少见的，在瞿希贤自己的作品中也是仅有的。但是，这首歌曲发表后没有得到有关演出团体的重视，没有引起它应有的社会反响。这是我国80年代以来歌曲创作方面所出现的一个值得研究的问题。

《把我的奶名儿叫》是一首反映早年被迫背井离乡去国的同胞，在"改革开放"的年代又回到祖国时所涌现的亲情的独唱歌曲。这首作品作曲家还曾以混声合唱的形式发表过，十多年来被海内外许多专业及业余合唱团经常采用为音乐会节目。这首作品的音乐写得很简捷、精练，但却非常富于深情。全曲的结构为复二部曲式，第一部A是一个以a， a' + b， b'所构成的单二部曲式，这里的"b"实际上就是"a"的高八度移位的展开，也就是说这两个乐段是建立在同一个主题基础上的。值得注意的是作品的第二部B是以原来的"a"和"b"作为基础的一个自由展开的单二部曲式。由此可见，整个作品的音乐实际上就是建立在开始"a"的主题基础上写成的。在一首歌曲中音乐材料如此集中，音乐的逻辑如此严密，所表现的感情如此深厚，表明瞿希贤的后期创作逐渐进入到一个深思熟虑的新的境界。

例54：《把我的奶名儿叫》的开始（见第171页）

混声四部合唱《飞来的花瓣》（望安词）是作者对人民教师表示崇敬和爱戴的抒情性合唱曲。这首作品的结构与上述《把我的

例54：



奶名儿叫》不相同，但在作品的风格和特色上，与上述歌曲是基本一致的。淳朴、深情、简洁、富于逻辑性，是这两首作品、也是瞿希贤后期同类作品的共同特征。另外，适度而又有效地发挥合唱的表现力，也是这两首作品给人们留下的共同印象。

瞿希贤在后期创作中还有一定数量的改编性合唱曲，如女声无伴奏民歌合唱加领唱《小白菜》、男高音领唱及混声合唱《乌苏里船歌》、无伴奏男声合唱《等你到天明》和《在那遥远的地方》等。其中特别是《乌苏里船歌》曾广泛被国内外合唱团体所采用。可以看出，瞿希贤对中国民歌热爱之深，以及她对通过创作来发挥合唱的各种形式的偏爱。可以说，在她后期创作中合唱作品的比重是相当突出的（她还将过去不少独唱或齐唱的歌曲改配为合唱的形式，如合唱曲《听妈妈讲那过去的事情》等）。

1992年瞿希贤曾应约为刘半农先生的一首新诗《面包与盐》写了一首说唱风格的混声合唱，经在北京首演后给人们留下很深的印象。这可能是瞿希贤创作中吸取我国北方说唱音乐遗产最成功的一个例子。首先，在其钢琴伴奏织体（尤其是在一些过门的部分）中表现出明显的北方大鼓节奏和音调影响，在其声乐曲调的进行、特别是曲调与语言音韵的关系上，则更显出大鼓的深厚影响。以往我国有一些作曲家（如张曙、冼星海、徐曙、张鲁、李群等）都曾在叙事性独唱歌曲中吸取我国说唱音乐的经验，取得了较好的效果，瞿希贤则是在艺术性合唱音乐方面作出了新的有益的探索。另外特别需要指出的是，瞿希贤在这里并非仅仅从形式上吸取我国民间说唱音乐的遗产，这一点不是她写作这首作品的主要目的。她这样写的根本目的是力求通过这些民间的音调、节奏，更好地表现“五四”时期中国老百姓的形象和他们的内心情感，这也是刘半农的这首诗作所要求的。

例55：《面包与盐》（见第173页）

为少年儿童创作音乐作品仍是瞿希贤后期的创作中所关心的一个领域，其中影响较大的作品有童声合唱《我们与你们》（金波词）、《找馍馍》（葛翠琳词）、《孤独的小羊羔》（邢籁词）等。

瞿希贤从50年代中期以来曾先后六次为我国拍摄的电影进行配乐，其中比较突出的是1959年为故事片《青春之歌》所写的配

例55:



乐、1960年为故事片《红旗谱》所写的配乐、以及1982年为故事片《骆驼祥子》所写的配乐。尤其是她写的《骆驼祥子》，由于她吸取了北京传统曲艺中单弦和大鼓的音乐为素材，并结合剧情的要求而有所发展和创造，成功地创造了具有时代特色和独特性格的祥子的音乐形象，以及整个剧情所要求的、地道的北京色彩的音乐。

综上所述，瞿希贤是中国近现代音乐史上从事音乐创作时间最长、社会影响最大的女作曲家，同时，她也是我国当代最重要的一位紧密联系实际、同时又在艺术上不断有所追求的作曲家。音乐评论家李凌曾对她有过这样的分析：

“瞿希贤的创作，总的特点是真挚、淳朴、设想深邃，

行音亲切、自然，语句委婉流畅，结构严谨，较少旁枝杂叶。……瞿希贤的音乐语言植根于民族民间音乐的深处。她结合着近百年来民族革命所孕育出来的新音响，加上自己从现实生活中所感受到的人民大众的心声，加以升华而创造出来的新的音乐语言，这是中华民族站起来的新的呼声，新的心情，新的喜悦，新的质素的歌音。也许时移日迁，由于生活的变化，我们的音乐，产生出许多别样的新风貌、新曲趣。但我深信，像她的这样的民族心声，标志着中华民族……在20世纪中叶，在革命的进行中所孕育出来的新声，刚劲、豪放、清新、优美、充满活力的心声，永远是我们历史上有脊梁性质的音乐文化可贵的因素。”

第十章　朱践耳



源自生活，本于立意，归于用笔。

切不可以固定不变的审美观，以个人狭隘的艺术偏爱，去衡量一切，真正的艺术家应该永远是虚怀若谷的。

——朱践耳

(一)

朱践耳，原名朱荣实，原籍安徽泾县，1922年10月18日出生于天津，后随其家庭迁居上海。1931年（9岁），插入私立上海中学附属小学五年级学习，开始表现出对音乐的浓厚兴趣，并自学口琴和钢琴等。抗日战争前后，在救亡抗日爱国运动的影响下，他逐渐接触了以聂耳为代表的革命音乐，并从上海各个广播电台中熟悉了大量欧洲古典音乐的名著，大大提高了自己对音乐的兴

趣和修养。与此同时，他跟随著名口琴家石人望学习手风琴，并热情参与其“大众口琴队”的演出活动。从40年代初起，他立志从事音乐事业，曾跟随国立音专的钱仁康学习和声，并开始有关音乐创作的试验，先后写了歌曲《摇篮曲》、《浪淘沙》、《春你几时归》、《梦》等。当时，特别是聂耳的歌曲曾对他的艺术思想和生活理想有了新的启发。他决心像聂耳一样献身于大众的音乐事业，并把自己的名字改为“践耳”。

1945年，在他家人和学校进步师生的影响下，朱践耳奔向苏北解放区，在苏中公学的前线剧团从事音乐工作。当年冬，写下了他在解放区的第一首大型作品混声合唱《迎一九四六》。后来，他又调任华东军区文工团，主要从事音乐创作。1947年“莱芜战役”后，他创作了著名的群众歌曲《打得好》，该作品曾在广大群众中产生极其广泛的影响，并一度被编入《淮海战役组歌》，在1949年第一次“中华全国文艺工作者代表大会”上正式首演。

1949年建国后，朱践耳先后在上海电影制片厂、北京电影制片厂、以及中央新闻纪录电影制片厂从事作曲。在这期间，他曾为故事片《大地重光》、《海上风暴》，大型纪录片《和平万岁》、《伟大的土地改革》等影片进行配乐。其中以配乐插曲《翻身的日子》（民乐合奏）曾被作为独立的乐曲经常在音乐会中演出。在这五年左右的工作期间，朱践耳逐渐掌握了有关乐队配器的实际经验。

1955年，朱践耳被国家选送至苏联莫斯科音乐学院留学，从师巴拉萨年教授学习作曲。这是朱践耳第一次真正系统地接受音乐专业教育的机会，使他在作曲技术上获得了显著的提高。在这五年的学习期间，他先后创作了钢琴曲《序曲第一号“告诉你”》、《序曲第二号“流水”》、《叙事诗》（为独幕芭蕾舞剧《思凡》而写）、《主题与变奏曲》，以及双簧管独奏《春天的歌》、《弦乐四重奏》，管弦乐《节日序曲》和以毛泽东的诗词为题材所写的交响乐——大合唱《英雄的诗篇》等。

1960年他学成回国，1962年底调任上海实验歌剧院专职作曲。1962年5月在上海首演了他的《英雄的诗篇》，在音乐界引起不小的影响。为了结合现实的需要，朱践耳当时还创作了相当数量的声乐作品，其中以合唱曲《接过雷锋的枪》，群众歌曲《到农村去、到边疆去》，独唱曲《唱支山歌给党听》，《梦见毛主席》等，深受广大听众的喜爱。这时期他还参与了一些集体创作活动，如与司徒汉、萧白创作了大型合唱套曲《南海风暴》，与王强创作了大型合唱套曲《焦裕禄》，以及与刘念劬创作了无伴奏合唱《他们在祖国的怀抱里》等。

“文革”后期，他与施咏康合作创作了弦乐四重奏《白毛女》，获得有关方面的好评。1975年他调任上海交响乐团创作员，先后创作了弦乐合奏《怀念》（1978），管弦乐《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》（1980）等。后者在1981年“全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖”中获优秀奖。第二年，他又完成了标志创作新倾向的交响组曲《黔岭素描》（1982）。这部作品于1982年5月第十届“上海之春”中首演，并获创作奖。1984年，在深入云南少数民族地区生活的基础上，他又完成了大型管弦乐交响音诗《纳西一奇》。这部作品于1984年第十一届“上海之春”中首演后，又获创作奖。自此以后，朱践耳的音乐创作完全转向以交响音乐为主的方向，并更大胆地借鉴20世纪西方现代音乐的创作经验，特别是开始对“十二音序列”技法的采用。1985年他完成了《第一交响曲》，该曲于1986年第十二届“上海之春”首演，获得了那次会演的创作一等奖。1992年，该曲又获中国唱片社的“金唱片奖”。此后五年间，朱践耳又先后完成了《第二交响曲》（1987）、《第三交响曲“西藏”》（1988）、《唢呐协奏曲“天乐”》（1989）、以及为竹笛与22件弦乐而作的《第四交响曲》（1990）。该曲曾获荷兰的“玛丽·何塞皇后国际作曲比赛”大奖。1991年朱践耳完成了他的新作《第五交响曲》等。

鉴于朱践耳在音乐创作上的突出成就，1989年他被选为上海

音乐家协会主席，并获首届上海市文学艺术最高奖“杰出贡献奖”。

（二）

朱践耳的创作生涯大体上可以分为这样几个阶段：一，1940年—1945年，这是他从事音乐创作的早期摸索阶段，主要依据西洋艺术歌曲练习写作一些艺术性的歌曲(如《摇篮曲》等)。二，1945年—1955年，这是他根据革命现实的需要从事音乐创作的初期。在这十年间，他的创作活动集中在各类声乐作品和电影音乐两个方面。通过这阶段的实践，他初步掌握了如何从实际生活中寻找创作题材和塑造艺术形象的实际经验。这阶段他所写的歌曲《打得好》和民乐合奏《翻身的日子》则充分显示了他的创作才能。三，1955年—1960年，这是他赴苏学习期间在音乐创作上出现的第一次飞跃。在这五年间，他大大拓宽了自己音乐创作的领域，写作了钢琴曲、室内乐和管弦乐等各种器乐作品，并具备了一个专业作曲家应有的技术和艺术修养。在这阶段所写的作品中，以两首钢琴曲《序曲》第一、二号，以及交响乐——大合唱《英雄的诗篇》和管弦乐《节日序曲》最重要。四，1960年—1977年，这是他又回到为革命现实进行创作轨道的一个复杂曲折的阶段。各类声乐作品是这阶段他创作的中心，但由于政治环境的影响，使这阶段的作品在艺术质量上呈现出不平衡的现象。这阶段他所写的作品中以合唱曲《接过雷锋的枪》、独唱曲《唱支山歌给党听》、以及群众歌曲《到农村去，到边疆去》影响最突出。五，1987年—1992年，这是在新的历史条件下朱践耳在音乐创作上获得新的飞跃的重要阶段。器乐创作、特别是交响音乐的创作成为他音乐创作的中心，并取得了令人注目的突出成绩。主要代表作先后有交响组曲《黔岭素描》、交响音诗《纳西一奇》、《第一交响曲》、《第二交响曲》、唢呐协奏曲《天乐》、《第四交

响曲》、《第五交响曲》等。

尽管朱践耳直到70年代末才开始将自己的创作重心投入交响音乐的领域，但在他一生的创作生涯中，正是在这个领域出色地显示了他的创作个性和才能。他是一位真正具有乐队思维的作曲家。最早显示他这方面创作才能的代表作是1958年写的《节日序曲》和1960年完成的、以毛泽东五首有关长征的诗词所作的交响曲——大合唱《英雄的诗篇》。在这两首作品中除了可以看出他已经能够熟练地掌握传统的交响音乐创作技巧外，也适当显示了他个人的抒情风格和戏剧性激情。70年代末他所写的《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》，是一首单章性的交响音乐。较之上述两部作品，这部作品在艺术上有了明显的提高。它结构严谨、笔法洗练、感情深沉，并具有鲜明的个性和强烈的激情。在这首作品中朱践耳基本上仍运用比较传统的作曲技法，恰如其分地表达了作品内容所要求的一切。这首作品在1981年“全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖”中获“优秀奖”。

交响组曲《黔岭素描》是作曲者根据1981年深入贵州东南地区体验生活时所得的感受而写的，完成于1982年。全曲共四个乐章，即1，“赛芦笙”；2，“吹直箫老人”；3，“月夜情歌”；4，“节日”。这是一部反映我国侗族、苗族人民生活风情的音画式管弦乐曲。四个乐章各有自己形象鲜明、性格独特的主题及其展开，因而总的讲，整个组曲的音乐色彩丰富、生活气息浓郁、意境生动。另外，值得注意的是作者在创作技法上开始大胆运用和声上的多调重叠和非三度叠置等色彩性的处理。例如在“赛芦笙”中作者以F、D、B三个不同的调性代表三个不同的芦笙队作双重及三重的调性重叠。

例56：“赛芦笙”的高潮部分（见第180—182页）

朱践耳对这些新的作曲技法的运用并非是为了赶时髦，而是完全从忠实于贵州少数民族地区的特殊生活现实出发的。实际上在现实的生活中，特别是在一些地方色彩丰富而独特的少数民族

例58



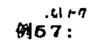


地区，完全以传统的多声创作方法和大小调功能体系的调性概念已难以正确的给予表达了。在这部作品之后，朱践耳又完成了另一部与之相接近的作品交响音诗《纳西一奇》。这也是一部生活



风俗性的管弦乐组曲，只是所反映的内容是作曲者在云南北方纳西族地区深入生活后的感受。值得注意的是在运用新的创作技法上朱践耳显得熟练自然、得心应手了。在这部作品中无论是节奏音型的变换、调性和调式的复合及叠置、变化和弦的大量运用，都比《黔岭素描》有了明显的提高。特别对多调性作曲法的运用，已达到系统性和逻辑性的高度，加上乐队配器的处理，非常富于光彩。因此，人们认为《纳西一奇》是朱践耳生活风俗性交响音乐创作的力作。

例57："蜜蜂过江"（见183页）



例57:

Allegro scherzando

Vl.

Vla.

2 Fl.

2 Cl.

1

1985年所完成的《第一交响曲》，标志着朱践耳在交响音乐创作上进入了一个新的阶段。他从原来倾向于创作生活风俗性的、标题性的管弦乐组曲，转向创作无标题的、富于哲理性、概括性的交响套曲。当然这部作品并非是无内容的、抽象性的作品。这是作者重新回顾在我国社会主义建设过程中出现所谓史无前例的“文化大革命”引起深刻反思的史诗性的交响曲。在该曲于1987年北京公演的节目介绍中，曾对乐曲的四个乐章加上了这样的注解，即第一乐章“？”、第二乐章“？！”、第三乐章“....”、第四乐章“！”。尽管加上的只是一些标点符号，但它们却正是不少人在这场“革命”中所共同经历的具体感受的一种概括，也正是这部作品各个乐章基本内容的最简要的提示。实际上作者在70年代后期就曾考虑将这个题材写成交响音乐，当时他所写的《交响幻想曲》可说是这一思考的最初试笔。但是面对这样宏大深刻的题材他没有立刻着手去写，他还需要不断地思考、积累。经过了整整八年多，他才对这“史无前例”的大悲剧的实质、以及它给人们所带来的恶劣影响有了具体的、深刻的感受。作者在这部作品中，通过一系列音乐形象，无比严峻和沉痛地揭示了这场所谓“大革命”实际上是一场人性与兽性的搏斗，是对正常的人性的嘲弄和摧残。为了要表现这样的“史无前例”的题材，作者大胆地将西方现代的“十二音序列”、“偶然音乐”等各种作曲技术，以及各种传统作曲的经验比较自然地融合在一体。他所以这样考虑，也与他过去一贯注重在创作上要面对广大听众有一定的联系。这部作品演出后，取得了广泛的肯定，也鼓起了他继续向大型交响性套曲创作作新的探索的信心。

例58a：《第一交响曲》第一乐章的第一主题（见185页）

例58b：《第一交响曲》第一乐章第二主题（见185页）

《第二交响曲》可以说是《第一交响曲》的姐妹篇，两者出于同一题材，但是两者的立意和构思不完全相同。《第二交响曲》更侧重深刻抒发“文革”给人们在内心留下的巨大痛苦和难以治

愈的伤痕。作者为了渲染这种非同一般的人性的悲痛，他将在音色和表现力上最接近于人声和人们哭泣声调的“钢锯”（这种以实际工具所作的“乐器”过去曾在中国的城市音乐生活中被用作为一种特殊的独奏乐器)引入了乐队的编制，并给以充分的发挥。

1986年朱践耳不顾已进入花甲之年，毅然登上世界屋脊的西藏，去直接体验色彩奇特的西藏风土人情。关于西藏这个题材，许多作曲家都强调其生活风俗的描写。对朱践耳说来，在他创作了《黔岭素描》和《纳西一奇》之后，似乎再继续创作一部生活风俗性的交响组曲也是可以理解的。但是，朱践耳把他所得的一切感受都提高到作为“天人合一”的藏文化的精神高度去理解，运用更适合作哲理性反映的交响乐的形式创作了他的《第三交响曲》。尽管他仍给这部作品加上了“西藏”这个标题，但它已并



b.



非是一部典型的标题性交响音乐了。这是一部在色彩和感情上都具有强烈对比的、哲理性比较明显的交响曲。其音乐既可以引起富于奇特色彩的西藏风光的形象描绘，更有“天人合一”的藏文化的精神的强烈性格和感染力。

《第四交响曲》是一部典型的无标题、无调性的交响音乐作品。在这部作品中可以说不存在传统意义上的旋律和传统的创作技巧，而是朱践耳作品中运用西方现代技法最突出的一部代表作。但是，他所着意追求的却是具有东方特色的高远清逸的民族神韵。这是一部非常理智性的作品，改变了作者一贯所擅长的以抒情性与戏剧性相结合的艺术个性。显然，这是一部具有大胆创新精神的实验性的作品，也是近几年来朱践耳对西方现代技法进行大胆探索的典型之作。

声乐创作在朱践耳的音乐创作中也占有相当重要的地位，几

乎各个时期都有一些具有一定影响的作品留下来，而且涉及声乐体裁的各个方面。如群众歌曲方面的代表作有«打得好»(1947)、«接过雷锋的枪»（1963）、«到农村去、到边疆去»(1963)，抒情性独唱歌曲的代表作有«唱支山歌给党听»（1963）、«梦见毛主席»（1963)、«远航»（1972)、«清晰的记忆»（1981）等。此外，还有女中音独唱套曲«骨肉情»（1980）、无伴奏合唱套曲«绿油油的水乡»（1981）、交响乐——大合唱«英雄的诗篇»（五个乐章，1959—1960）等。

«打得好»（王杰词）是朱践耳最早具有全国性影响的一首群众歌曲。这首作品以河北民歌«对花»作为素材进行了富于独创性的加工，使原来民歌轻快活泼的曲调改为以无比果断有力干净利落的音调形象地表现了处在解放战争中人民军队那种充满信心与无比自豪的情感。这首作品还以其富于我国的民族特色而给人留下深刻的印象。

例59：«打得好»（见第188页）

«接过雷锋的枪»（践耳词）是一首带有群众歌曲特点的合唱曲。作品的旋律基本上建立在五声宫调式的基础上，作品的和声则是按大小调式功能体系进行配置的。这种作法可以说在中国近现代音乐创作发展过程中已为多数作曲家所沿用，也已为广大音乐听众所习惯。作品的音乐由三个段落组成，中间段建立在原调的关系小调上，形成前后在调性上的明显对比。中间段的结束转向原调的属和弦，作开放性的处理，以便顺利转回原调紧接歌曲的第三段，并形成高潮。整个作品的音乐发展，实际上是由开始的核心音调以一气呵成的方式加以展开的，具有非常严密的逻辑性。这首歌曲是朱践耳声乐作品的精品，也是我国五六十年代声乐作品中的一首优秀的代表作。

交响乐——大合唱«英雄的诗篇»是根据毛泽东有关长征的五首诗词所创作的大型套曲。毛泽东的诗词是在1958年正式发表的，当时他正在苏联学习。朱践耳这部作品从1959年就开始动笔，

例59：



并作为他的毕业作品。1962年的第三届“上海之春”中作了首演，后于1964年的第五届“上海之春”中再次上演。全曲共分五个乐章，即1，“六盘山”（奏鸣曲式）；2，“井冈山”（复三部曲式）；3，“大柏地”（单三部曲式）；4，“十六字令·山”（回旋曲式）；5，“长征”（回旋奏鸣曲式）。五个乐章均为合唱与管弦乐相结合的配置，整个乐曲的篇幅相当庞大。以毛泽东的诗词作为题材进行音乐创作虽然不能说是由朱践耳开始的，但最初不少作曲家都是作为独唱歌曲来处理的。而以交响性的宏伟构思、以合唱——管弦乐套曲的庞大篇幅进行多侧面的完整布局，这在当时确属相当大胆的艺术创新。当然，对朱践耳讲来，这是他对交响性大型体裁的最初的尝试，从中也显露了他在交响音乐创作方面的才能和个性，尽管在艺术上还存在一些不够成熟的问题。

《唱支山歌给党听》（蕉萍词）是朱践耳抒情性独唱歌曲中群众影响最广泛的一首代表作。这首歌曲不仅旋律优美动听，还以其色调的清新和情感的真挚亲切给人们留下深刻的印象。其他像《清晰的记忆》、《远航》等作品均体现了大体类似的特点。另外，朱践耳在创作这些独唱歌曲时十分注意其音乐语言的朴实

流畅、平易近人，以及在艺术风格上的“雅俗共赏”，说明他在创作思想上始终把“为人民写作”、“为人民服务”视作为自己艺术道路上的奋斗目标。

在室内性器乐创作领域，朱践耳主要涉及钢琴独奏、弦乐四重奏、钢琴三重奏、弦乐合奏、其他乐器的独奏等形式。这些作品大多写作于他留学苏联期间，显然当时进行这些不同体裁的创作，其目的主要是为自己学习、掌握西方近现代音乐创作的技术奠定一个稳固的基础。其中特别以其钢琴独奏作品和弦乐合奏作品较为重要。钢琴独奏曲有《前奏曲两首》（1，“告诉你”；2，“流水”，1955）、《主题与变奏》（1956）、《叙事诗“思凡”》（1958）、《云南民歌五首》（1962）。他最初写的两首钢琴前奏曲，在当时就以其音乐的清新优美和富于内在的激情（尤其是《前奏曲第二号“流水”》）而被广泛运用于钢琴教学和演出。弦乐合奏主要是《弦乐三折》和《怀念》。前者是根据他在留苏期间所写的《弦乐四重奏》进行改编的，写于1980年；后者是在“文革”结束不久、为悼念周总理等老一辈革命家而创作的。这两首作品与他同时期创作的《交响幻想曲》，标志着朱践耳在器乐创作上开始进入新的、走向成熟的阶段。前者的风格比较明快开朗，织体写法层次清晰；后者的风格比较深沉，富于内在的激情和一定的交响性。

《翻身的日子》是朱践耳唯一的一首民族器乐合奏曲，写于1953年。这首作品原是他为大型记录片《伟大的土地改革》所作的配乐中的一段，后被作为独立的器乐曲经常演出，并被改编为钢琴曲等。这是由三个段落联缀而成的，民族风格强烈、生活气息浓厚，结构严谨、技法简练的新型民族器乐合奏曲。尤其是作品的第一段，由板胡领奏，以陕北民歌音调为基础，生动地表达了经过土地改革后我国广大农民充满信心、无比喜悦的心情。从中可以看出朱践耳对我国民族民间音乐的深厚功底。遗憾的是他后来没有在这个创作领域作更多的发挥。1984年朱践耳与著名二胡

演奏家、作曲家张锐合作创作了一部二胡与管弦乐的组曲《蝴蝶泉》。这部作品对如何处理好在音色与音量上都比较弱的二胡与各方面都占优势的西洋大型管弦乐队相结合，以及如何将具有明显东方特色的音调与现代西方创作技巧相结合，都取得了值得注目的成绩。所不足的是对作品音乐的个性发挥比他当时其他的作品显得逊色，似乎有一条无形的束缚捆住了作曲家的手脚。

朱践耳在50年代初曾为好多部电影作了配乐，但在这个领域比较出色的代表作是于1965年他为电影《在烈火中永生》所作的配乐。

综上所述，半个世纪以来，朱践耳以其丰硕的创作成果表明他的非凡光彩的艺术才能和一贯"忠于人民"、"忠于艺术"的创作热情。特别可贵的是，他几十年如一日地在艺术创造上从不自满于已经取得的成就，始终坚持勇于不断探索、敢于大胆创新，在不断超越自我中不停地前进的博大胸怀和高贵品质。他力图以自己的毕生努力实践了聂耳提出的、但他自己未及完成的宏大目标——创造一种真正为大众的中国新兴音乐。朱践耳在回顾自己这半个世纪的创作旅程中作了如此的总结：

> "我习惯于从现实生活中捕捉形象，汲取原料，获得灵感，从而把这种对现实的观点转化为主观的遐想和乐思的自由驰骋，充分发挥音乐的主体性、写意性、抽象性的特点，达到由实入虚，寓情于理，神形兼备。……力求言之有物，同时又具有音乐自身的形式美和独立价值。"
>
> "音乐艺术的真谛就在于真。……必须有真情实感，要以真诚的心灵，去和人们的心灵相沟通。""音乐的价值在于深。要有深刻的内涵，深邃的立意，而这又来自深厚的生活积累和艺术功底。""音乐的魅力在于精。要有精湛的技艺，精巧的构思，……经得起艺术上的推敲、美学上的审视和时间的考验。""音乐的生命在于新。不断地求新，更新，创新，有个人的独到之处。……不仅要认识世界，更要改造世

界，创造世界。要敢于自我否定，自我超越，才能不断前进。”（引自朱践耳：《取“对立”求“合一”——笔谈我的创作》）

第十一章　马　可



程式决不是坏东西，正相反，古今中外，任何艺术总有一定的程式。没有程式，就不能将传统的创造经验固定下来；没有程式，就没有艺术的风格，就没有艺术品种之间的差别。

——马　可

（一）

马可，江苏徐州人，1918年6月27日出生于徐州的一个基督教徒的家庭。他5岁时父亲即病逝，主要靠他的长兄和姐姐为生。1929年他考入徐州培正中学学习，并开始积极参加学校的课余音乐活动。1932年转入徐州中学学习，开始接触聂耳等进步音乐家的歌曲。1935年高中毕业，考入开封河南大学化学系。同年12月，在著名的“一二·九运动”影响下，他与开封的许多进步学生参加“集体卧轨请愿”，从中受到了实际斗争的考验。在这些群众

性的爱国运动中，他进一步认识了革命歌曲的重大意义。他说：“对我说来，革命歌曲给我上了革命的第一课。”（引自马可《时代歌声漫议》）1936年秋，他萌发了进行音乐创作的愿望，开始埋头写作。1937年抗日战争爆发后，他领导了学校的“怒吼歌咏队”，并将自己初创的作品编成集子，起名《牙牙集》。同年9月，冼星海随“上海救亡演剧第二队”到开封，与马可相识，并对他投身革命音乐事业留下很大的影响。同年12月，马可参加了“河南抗敌后援会巡回演剧第三队”，赴南阳等地农村作宣传工作。1938年7月，马可随该队到武汉，任“军委会政治部抗敌演剧第十队”音乐组长。在武汉，他再次与冼星海相晤，并向星海学习作曲。之后不久，他主要在河南、山西等地从事抗日宣传工作。从1936年开始动笔进行音乐创作到1939年，他共写了一百多首歌曲，其中主要作品有《游击队歌》、《老百姓战歌》等群众歌曲以及《吕梁山大合唱》等。他还从抗日战争至1939年初所写的歌曲中挑选了30首汇编成册，题名《老百姓战歌》，冼星海为此专门写了“序”。

1940年初，马可由山西转至延安后、即入鲁迅艺术学院音乐系，被分配在该系的音乐工作团工作，同时又向冼星海学习作曲。同年7月，他与庄映被派往由著名诗人柯仲平领导的“边区民众剧团”任音乐教员，同时在那里向剧团的民间艺人学习当地的民间音乐。1941年初，他回“鲁艺”，继续在其音乐工作团从事作曲和民间音乐研究。对于在民众剧团的生活和工作，马可后来曾深有感触地回忆说：“当我离开剧团的时候，完全不是以一种服完苦役的心情，而是怀着无限的留恋向他们告别的。我回到鲁艺后仍旧不断地到剧团去补课。”（引自马可《我的音乐老师》一文）

在“鲁艺”期间，马可与安波、关鹤童、张鲁、刘炽经常在一起共同研究民间音乐和探讨有关音乐创作的民族风格的具体实践。他们还合作写了一部非常富于民族色彩的大型组歌《七月里在边区》。在延安初期的两年间，马可又创作了一百多首歌曲，

其中比较重要的有《毛泽东之歌》、《贺龙》、《张二嫂养娃娃》、《黄河水手歌》等。

1942年的“文艺整风”运动和1943年春节的“新秧歌运动”，推动了马可与“鲁艺”师生又积极投入了深入群众、深入生活的创作和演出活动。这些面向实际的艺术实践，大大启发了马可的创作热情和艺术灵感。他先后创作了歌曲《南泥湾》（歌舞《挑花篮》的插曲之一），大型民歌改编曲《变工队生产》，秧歌剧《夫妻识字》、《周子山》（与时乐濛、张鲁等合作）以及参与新歌剧《白毛女》的音乐创作。

1945年秋，抗日战争取得最后胜利，马可与大批“鲁艺”师生奉命北上东北新解放区。在途中，他们曾在华北的张家口停留了一段时间。至1946年8月，马可等大批人马才到达哈尔滨。后来，马可作为“鲁艺文工一团”的创作组长，主要活动在佳木斯地区。1948年冬，沈阳解放，马可随原“鲁艺”的干部汇集沈阳，奉命创办“东北鲁迅艺术学院”，他任其附属文工团副团长，并同时在音乐系讲授民间音乐课。在这4年左右的时间里，马可又完成了一批新的创作，其中重要的作品有歌曲《我们是民主青年》、《咱们工人有力量》、《作工谣》、《胜利联唱》，管弦乐《陕北组曲》，歌剧《血海深仇》、《荒火》等。

1950年马可调任北京中央戏剧学院音乐室主任、歌剧系主任，1953年他又随该系全体干部调到中国戏曲研究院，任党委委员、音乐室主任。1957年在他的实际主持下召开了“全国戏曲音乐座谈会”，1958年，他又主持了中国戏曲研究院主办的“全国戏曲音乐讲习班”的工作。1959年，他参与创办《戏曲音乐》月刊，并任其主编。1964年，他又参与筹建中国音乐学院的工作，并任副院长、党委副书记、作曲系主任与歌剧系主任。同时，他又兼任新建的中国歌剧舞剧院院长。在这10多年间，马可在大量行政领导的工作之余仍坚持积极从事音乐创作工作，特别是有关歌剧和新戏曲的创作。如歌剧《小二黑结婚》、评剧《志愿军的未婚妻》

的唱腔设计。此外，他还创作了管弦乐《云南组曲》，电影音乐《画中人》、《红河激浪》、《梅兰芳》，以及大量声乐创作（如歌曲《人定胜天》、《伽倻琴，你多少弦》，少儿歌曲《燕子》，大合唱《在毛主席身边长大》等）。

1965年，原中国音乐学院院长安波病逝，由马可代理该院的主要领导。不久，爆发了“文化大革命”，马可遭受了长期的打击与审查。1975年，他获得了“解放”，被任命为中国歌剧团领导小组组长和《人民音乐》杂志的主编。但不久即患肝癌，1976年夏病逝于北京，终年58岁。

（二）

作为一位作曲家，马可主要在声乐创作和戏剧音乐创作方面作出了突出的贡献。从30年代开始动笔进行音乐创作至1976年病逝，他始终没有停止过有关声乐作品的写作。在这将近40年间，他一共创作了各种类型的声乐作品近650首，其中除了绝大部分是群众歌曲（包括一些抒情性的歌曲在内）外，他还创作了一定数量的少儿歌曲、合唱曲（包括一些大合唱在内）、以及表演唱、艺术性独唱等。其中具有全国性影响的有《老百姓战歌》(1939)、《吕梁山大合唱》（马可、周军、众声词，1939）、《纪念碑》(组歌《七月里在边区》之二、安波词，1942)、《南泥湾》(歌舞《挑花篮》插曲、贺敬之词，1943)、《我们是民主青年》（希扬词，1946），《咱们工人有力量》（马可词，1948）等。这些歌曲产生于中国民主革命斗争最激烈、最重要的时期，产生于中国人民奋战斗争的第一线（抗日民主根据地与解放区）。这些作品的内容大多数正面反映了当时中国人民的斗争生活和思想感情。

抗日战争初期是马可从事音乐工作的开始阶段，也是马可尝试进行音乐创作的最初阶段。当时，可以说对音乐创作他还没有

受过什么专门的训练，因此，他对于自己这些创作是看作仿佛小孩子最初的“牙牙作语”，把自己当时的曲稿集也称之为《牙牙集》。

40年代初进入延安“鲁艺”音乐系工作，以及后来在“民众剧团”的工作与学习，对马可音乐创作水平的提高（尤其是对我国民族民间音乐遗产的掌握和对创作思想深度的提高）起了关键的作用。他的许多具有全国性影响的优秀代表作，大多完成于40年代这个阶段。例如从1942年5月完成的独唱歌曲《张二嫂养娃娃》中，就可以清楚地看出陕北民间音乐（民歌及说唱音乐）对作者的强烈影响。齐唱与合唱《纪念碑》（安波词，组歌《七月里在边区》之二）完成于同年7月。这是当时同在“鲁艺”学习与工作的安波、马可、张鲁、关鹤童和刘炽5个志同道合者（他们都十分热爱民间音乐，并有志于为中国的民族乐派的发展而努力，自称为“中国”的“五人团”），为了突出中国民歌对自己创作的巨大影响所合写的一部大型声乐套曲。全曲由5个分曲所组成，5个作曲者一人写一曲。马可这首《纪念碑》主要反映边区人民对为革命牺牲的烈士的沉痛哀悼和深厚感情。作者在这里成功地吸取了陕北戏曲“迷胡”的曲牌“西京调”的音调，作为这首歌曲的基本音调基础，使得歌曲的音乐风格表现出浓郁的西北地方特色和强烈的边区生活气息。

例60：《纪念碑》开始（见第197页）

为了更好地探索音乐创作的民族风格，马可还进行了将民间曲调作多声合唱处理的实践，如民歌合唱改编曲《黄河水手歌》及民歌合唱套曲《变工队生产》就是马可在这个方面所作的突出的代表作。其中《黄河水手歌》在1962年马可又与李焕之合作对它进行了进一步艺术加工，写成一首大型的男声无伴奏合唱曲。

《南泥湾》写于1942年延安掀起轰轰烈烈的新秧歌运动之后。这首歌曲原是马可与贺敬之等深入南泥湾359旅垦荒基地体验生活、受到感动，为了慰问359旅指战员所写的小歌舞《挑花



篮》中的一首开场曲。对此在马可当时所写的日记中曾有记载："在南泥湾住了十几天，每时每刻我们的感官和思想都充满了新鲜感觉。……我以赞颂的心情为贺敬之的《南泥湾》谱了曲，赞颂这些英雄的事迹和英雄的性格，赞颂英雄们创造的这些秀丽清新的山川田野。"马可就是这样运用我国民间歌舞的分节歌形式，以饱满的感情笔触，朴实清新的优美曲调，表达了人们对这些淳朴勤劳的八路军指战员的发自内心的赞颂。

例61：《南泥湾》（见第198页）

抗日战争的最后胜利，大大坚定了中国人民（包括马可在内）对中国的民族民主解放斗争的信心和决心，也使得我们的群众歌曲里贯穿着一种激人肺腑的明朗、乐观、自豪的新的情绪和新的风格。这一点在马可1946年创作的群众歌曲《我们是民主青年》（希扬词）中得到了最有力的体现。这首歌曲除了在音乐气质上

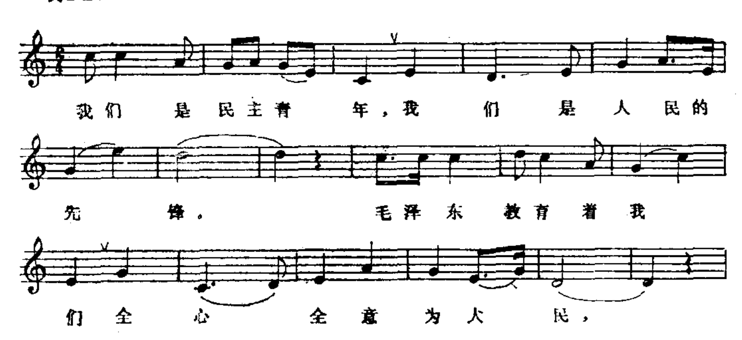
例61：



体现了当时的时代精神外，同时也体现了中国革命青年那种朝气蓬勃、斗志昂扬的性格。这首歌曲的歌词结构写得很有意思，开始是很整齐的两个7字的上下句，接着是一个15字的长句，第三句是一个9字的长句，最后则是两个5字的排句。对于这样的歌词结构音乐上可以处理成很规整的、但却是比较平板的方整结构，也可以写成长长短短很不平衡的松散结构。但是这两种处理都不可能符合歌词表现革命青年豪情壮志的内容要求。马可将开始部分处理为3＋5小节的一个乐句，中间只标出一个换气的符号作为两部分的标志；接着他将15字的长句处理为4＋5小节的一个乐句，中间也标以一个换气的符号分成两个部分。同时，从曲调的进行上分析，第二句的旋律可以说是第一句旋律的变形。这样，他就将这第一、二句处理成一个气息宽广、结构严谨的“上乐段”。而对第三、四句歌词，马可则实际上处理成拥有4个两小节（最后一个排句的最后一个音延长了一小节）的排句，曲调进行从低向高，达到全曲的最高点，稍作回降，停留在这部分起音的高八度音上，又延长了一小节作结束。形成气息紧迫、情绪高涨、与“上乐段”形成鲜明对比呼应的“下乐段”。这样，整个作品不仅在音乐的气质上符合了歌词的要求，而且在艺术的结构上也达到了从不平衡中求得平衡的美的效果。因此，这首作品不

仅在马可的歌曲创作、甚至在我国当时的群众歌曲创作中，都可以说是一首精品。

例62：《我们是民主青年》



《咱们工人有力量》（马可词曲）是1948年初夏马可深入新解放的鞍山钢铁厂体验生活的产物。当时，东北解放战争正顺利而紧张地进行着，尽管斗争的形势仍然相当严峻，但最后胜利的曙光已经升起。此外，如何通过音乐正确表现中国工人阶级在新的斗争、新的时代中的形象，也是当时摆在中国作曲家面前的重要课题。马可从那次的体验生活中亲身感受到中国工人阶级那种不怕苦、不怕累、以实际的生产劳动一心一意支援解放斗争的豪情，深深感到自己有责任“歌颂他们的生产热情，歌颂他们乐观、坚定的精神，歌颂他们改造世界的气魄……”。后来他还明确说明：“这个歌曲所表现的是翻身工人认识了自己的力量，认识了自己是世界的创造者，为求自身的彻底解放，加紧生产支援战争，……这是他们的心声，并且已通过行动表现出来了。”马可对这首歌曲的创作，主要采取了聂耳的“以短小动机作为基础作一贯发展”的方式进行结构的。全曲的核心主题即一开始的四小节，然后紧接的是这个主题的“压缩”（变为两小节），之后的旋律进行基本上是它们的反复、模进、变形展开等。从结构上

看，马可也像聂耳、吕骥等作曲家，运用了反复进行和模进反复进行的排句，使旋律的进行不断增加情感的力度，又使全曲形成一气贯通的效果。为了突出工人阶级的形象，马可采用了民间劳动号子的音调和节奏，这在当时也是比较合适的。因而，这首歌曲几十年来，一直被认为是聂耳所写的工人歌曲之后、最好的一首表现中国工人阶级的群众歌曲。

例63：《咱们工人有力量》开始



50年代以后，随着整个中国社会生活的巨大变化，马可个人的生活也发生了很大变化，即主要生活在城市、机关和担负领导工作。尽管从50年代到70年代中期，马可仍然创作了不少群众歌曲，其中有的也得到一定的流传，但是从整体上看，在这期间所写的歌曲，无论就其作品内容的深度和作品音乐的艺术魅力，都无法与他40年代的作品相比。当然，作品的题材内容比过去宽广了，作品的艺术形式也比过去更丰富了。例如为舞台演唱的艺术歌曲《伽倻琴，你多少弦》（程光锐词，作于1962年），就是马可在这期间声乐创作方面的突出代表作，一度曾被许多声乐家选为自己的演唱曲目，并得到广大音乐听众的喜爱。

戏剧音乐是马可音乐创作的另一个重要领域，这可能与他曾在延安“民众剧团”生活、学习过一段时间有一定的联系，又与1943年春节在延安掀起的“新秧歌运动”有关。前者使他对中国的民间音乐、传统戏曲发生了深厚的感情，后者则使他认识到艺术家必须在自己的艺术创造中学会运用群众所喜闻乐见的语言和形式。据初步统计，他先后写作或参与写作了秧歌剧《去运盐》（与王岚等合作，1943）、《马丕谟锄奸》（与水华等合作，1943）、《夫妻识字》（1944）、《周子山》（与水华、时乐濛、张鲁、刘炽等合作，1944）、《下南路》（1944）、《减租会》（与刘炽等合作，1944），歌剧《白毛女》（与贺敬之、张鲁、焕之、瞿维等合作，1945）、《血海深仇》（1947）、《荒火》（1947）、《小二黑结婚》（与乔谷等人合作，1952），小歌剧《镰刀记》（1972），以及为现代题材评剧《志愿军的未婚妻》进行了音乐设计（1953）等。

《夫妻识字》是由马可自己编剧、写词、编曲的新秧歌剧，也是延安当时的新秧歌剧中获得相当社会反响的一部作品。马可在这里仍然采取我国部分地方戏曲所常用的“选调配曲”的方式进行创作。他根据剧本内容的要求主要选择了陕北迷胡戏的两个曲牌(即“戏秋千”和“花音岗调”）作为这个作品的音调基础，根据戏剧情节的发展，插入带朗诵的曲牌“练子嘴”等和半说半唱的“秧歌调”因素进行丰富，以及运用当地民间戏曲所习惯使用的“一串铃”方式给予自由的伸展，从而使得这个作品的音乐既有鲜明的民族风格和地方色彩，又有紧密联系情节需要的音乐变化和发展。他后来对此曾深有体会地说：“配曲必须选择，在运用中又必然有一些细节的变化，这已经进入艺术创作范畴了。”（引自马可《新歌剧与旧传统》一文）显然，他这里所说的“细节的变化”常常正是艺术创作最富于创造性的体现。

例64：a《戏秋千》原曲调（见第202页）

b《夫妻识字》开始（见第202页）

例64：a





歌剧《白毛女》是我国“五四”以来歌剧创作发展中的第一个里程碑式的重要作品，由贺敬之、丁毅写词编剧，马可、张鲁、焕之、瞿维等编曲，于1944年开始创作，1945年春完成。从音乐创作讲，马可与张鲁是其主要的执笔者。公演后，几十年来，又曾多次修改。在这历次修改的过程中，马可又都是其主要的执笔者。所以，马可始终是这个音乐创作集体的突出代表。排除其中主要是由他人执笔、或与他人合作执笔的外，主要由马可执笔的有：杨白劳的主要唱段“十里风雪”、“廊檐下红灯”、“老天，

杀人的老天”、“县长、财主、狼虫、虎豹”；喜儿的“我盼爹爹”、“刀杀我，斧砍我”、“我要活”、“耳听得流水”；杨白劳与喜儿的二重唱“红头绳”;喜儿与张二婶的二重唱“我说，我要说”等。关于歌剧《白毛女》的音乐创作，马可在《从秧歌剧到“白毛女”》一文中曾说：“两年来我们在闹秧歌，特别是半年下乡的过程中所接触到的人物形象和民间音乐,在《白毛女》的作曲工作中起了积极的作用。我们很自然地想起那些多种多样的民间音乐风格，想起劳动人民怎样用这些音乐的语言来表现他们多方面的感情。有些地方，我们就直接吸收民间音乐的曲调加以改造，把它变成适合剧中人物在舞台上歌唱的腔调。”例如，刻画杨白劳的主导主题“十里风雪”就是以山西民歌《捡麦根》的曲调为基础改写的，而后来一系列刻画杨白劳的许多音乐都是在这个主导主题的基础上、根据剧情的进展而作的各种变化发展。

例65：1，杨白劳的主导主题“十里风雪”（见第204页）

2，杨白劳与喜儿的二重唱“红头绳”（见第204页）

3，杨白劳进地主家的“廊檐下红灯”（见第204页）

4，杨白劳在地主家唱的“老天杀人不眨眼”（见204页）

1962年在一次对该剧的全面修改时，为了弥补过去喜儿后半部分音乐的不足，马可曾新写了“恨是高山仇是海”，受到了著名歌唱家(如郭兰英等)的欢迎，并被作为她们演唱的保留曲目。

应该指出，马可等人在当时的条件下以这种方式来解决歌剧人物形象的刻画问题，是根据当时中国的实际条件创造性地综合吸收中外戏剧音乐创作经验的具体表现。因为它既不同于我国传统的“按腔配词”，也不完全照搬外国歌剧那种“主导主题”的用法，而是与两者都有一定的联系。相反，完全简单搬用哪一种方法把它们当作一种程式来套，都不能满足于剧情的要求。

歌剧《小二黑结婚》是以赵树理的同名小说作为题材，由田川、杨兰春编剧，马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲，马可是其主要作曲者。这部歌剧是我国50年代最早更多地吸取我国传统戏曲


例65：
1，十里风雪
十里风雪一片白，躲账七天
指望熬过了这一关，挨冻受饿我
回家来
也能忍耐。
2，红头绳
人家的闺女有花戴，爹爹钱少
扯上了二尺红头绳，给我喜儿
不能买。
扎起来。哎扎起来。
3，廊檐下红灯
廊檐下红灯照花了眼，这叫我老汉心不安，
不知道这一去是何事，喜儿等我快回还。
4，老天杀人不眨眼
老天杀人不眨眼，黄家就是
鬼门关。（白）杨白劳，糊涂的杨白劳啊，（唱）为什么文书上按了手印，
亲生的女儿卖给了人。

音乐丰富的经验取得广泛影响的代表作。当时以马可为代表的一些作曲家认识到在我国的传统戏曲中有不少可资借鉴的、有关解决歌剧音乐戏剧化的有用的经验。例如在一些板腔体的戏曲剧种中，就有许多运用板式变化结构的大段唱腔，对于集中抒发剧中主要人物的内心感情的变化很有参考的价值。如在第一场小芹出场所演唱的大段唱腔"清粼粼的水来蓝莹莹的天"就是参照戏曲中慢板——二六板——快板——散板的板式变化，将小芹当时丰富复杂的感情作了集中的陈述，从而使观众对这个人物的性格、形象、感情有一个全面的了解。这就比歌剧《白毛女》对人物的刻画要更富于戏剧化的特色。

例66："清粼粼的水来蓝莹莹的天"的"慢板"a、"二六板"b、"快板"c（见第206页）

类似的借鉴地方戏曲（特别是山西梆子、河南梆子、河北梆子、评剧）运用大段唱腔刻画剧中人物的例子，在这部歌剧中还有第一场二黑与小芹相会时的唱段、第四场小芹与二黑互相寻找时的唱段，等等。此外，作曲家还广泛吸取我国传统戏曲音乐有关散板、拖腔等表现方式，对推进我国歌剧音乐的戏剧化作出了令人瞩目的贡献。

纯器乐的作品马可写得很少，其中以他在东北时期创作的管弦乐《陕北组曲》影响比较大。这是他于1949年春应东北"鲁艺"音乐工作团之约创作的。为了创作这样一部过去他没有什么实际经验的现代管弦乐曲，马可曾广泛钻研了欧洲古典交响音乐名著。他根据个人的生活体验，选择了一个他所熟悉的题材——陕北的风光、生活风俗、以及她的历史演变。对这样一个宏伟的创作构思，他原计划写成一部三首组曲的大型套曲，即一，陕北人民愉快的生活；二，发生在陕北的国内战争及战争的最后胜利；三，在新中国建设中的陕北人民。但是，他生前仅完成了其中的前两首，而后来得到正式公演和出版的只是其第一首(共两个乐章)。这首组曲以十分简捷、审慎的多声手法，将陕北的民间音调、中



国的民族乐器（如板胡、民间打击乐等）与现代管弦乐相结合，比较有分寸地勾画了一幅富于地方特色和生活气息的交响音画。在这部作品中马可曾引用了许多陕北的民间音调，如“信天游”《你妈妈打你》、《人人都说咱俩好》、民歌《刘志丹》、《剪剪花》、《推小车》（张鲁的民歌改编曲）等，并根据作品的艺

术构思有机地将这些民间音调纳入到一个既对比鲜明，又情调一致的双乐章套曲结构中。这在当时（特别是解放区）的条件下，是具有一定的创新意义的。后来，马可还写过一部管弦乐《云南组曲》，完成于1954年，但一直未发表。

在五六十年代，马可还为一些电影写了配乐和插曲，其中比较重要的有电影配乐《画中人》、《红河激浪》、《梅兰芳》（传记记录片）三部。

除了音乐创作活动外，马可曾在音乐理论、特别是有关中国戏曲音乐和中国民间音乐的研究方面作了大量的工作。代表性的论文有《对戏曲音乐的传统程式和群众性的看法》、《新歌剧和旧传统》、《从戏曲艺术的特点看戏曲音乐创作》、《戏曲唱腔改革中的几个问题》等。为了提高广大音乐爱好者对我国传统音乐的热爱和对音乐创作的理解，马可还写作了一系列通俗性的音乐理论专著，如《中国民间音乐讲话》、《时代歌声漫议》、《冼星海画传》等。马可的这些研究工作都贯穿着两个基本原则，即一，紧密联系创作的实际更好地继承我国民族民间音乐（特别是戏曲）的优秀传统；二，向广大音乐爱好者进行有关音乐理论知识的通俗介绍。因此，他的这些音乐理论研究工作曾对当时的音乐工作者和音乐爱好者有一定的影响。另外，他还对文学性的著述兴趣较大，曾写过《冼星海传》和《冼星海》电影剧本（未拍摄）；他还写有时间跨度很长、内容非常丰富的《日记》（未发表）。

综上所述，马可是一位主要靠自学、靠长期艰苦艺术实践而成长起来的艺术家。但是，依靠他对艺术事业的巨大热情，依靠他几十年坚持不懈的努力，他取得了令人瞩目的成就。特别在歌曲创作和戏剧音乐创作上，他是一位十分热爱民族音乐传统、又敢于大胆创新的艺术家。他以自己奋斗终身的热诚和心血为中国近现代音乐的建设和发展作出了不可磨灭的贡献！

第十二章　罗忠镕



音乐中各要素固然是相互影响、相互制约、相互补充的，但却只能到一定的限度。决不能相互代替。……总之，但它本身却又有它本身的规律和逻辑，并且有它本身相对的独立性和完整性。

——罗忠镕

(一)

罗忠镕，1924年12月12日出生在四川省三台县的乡下。小学和中学都在其家乡就读。他从小就广泛接触当地的民间音乐，也学会了一些民族乐器。抗日战争时期，他又接触了许多抗日歌曲。1942年，他在母亲的大力支持下，进入由许可经先生领导的四川省立成都艺术专科学校，主要学习小提琴。1944年，他又考入重庆青木关松林岗国立音乐院分院，继续学习小提琴，师从戴

粹伦教授（后该校改名为国立上海音乐专科学校)。1946年罗忠镕随校迁往上海，继续学习小提琴。不久，曾长期在美国留学的谭小麟教授回到上海，并受聘为国立上海音专理论作曲系主任。谭小麟是德国著名作曲家保罗·兴德米特的学生。他在作曲系开班讲授兴德米特作曲理论体系的“两部写作”，罗忠镕即进入该班旁听，并得到谭小麟教授的悉心教导，受到很深的影响。

当时，“国统区”各学校正蓬勃开展以“反饥饿、反内战”为中心的民主运动，他曾积极地参加了这个运动，并受到革命思想的培育。同时，他写下了自己第一首歌曲作品《山那边哟好地方》（笔名“普萨”）。这首歌曲较好地表达了当时国统区进步群众向往民主自由的心情，因而曾在广大群众中得到迅速流传。同时，它也大大增强了罗忠镕从事作曲的积极性。1948年，由于上海的政治形势日益恶化，罗忠镕因随时可能会被反动派逮捕，不得不暂时离开学校。同年秋，在中共地下党组织的帮助下，他到达了苏北“解放区”。

1949年6月，罗忠镕随中国人民解放军回到上海，在上海军事管制委员会文艺处工作。同年冬，他被调到上海音乐学院（当时该校称为“中央音乐学院华东分院”）任音乐教育专修班和声教师，并兼任该班副主任。当时，他还向丁善德教授学习对位法、赋格等，这对提高他的写作技巧起到了决定性的作用。1951年，他被调入中央音乐学院音乐工作团创作组工作，后随该团先后并入中央歌舞团、中央乐团创作组专事创作。1960年后，他开始在中央音乐学院作曲系兼任作曲教学的工作。与此同时，他在当时中央乐团所进行的一系列所谓“集体创作”（如交响诗《保卫延安》、交响音乐《沙家浜》等）中，实际上起了主要骨干的作用。“反右斗争”后，“左”的思潮对我国社会生活（包括文艺生活在内）的冲击愈益加重，但他仍然敢于在一部分作品中坚持按自己的观点去进行大胆的创新。

1976年“文革”结束，进一步启发了罗忠镕在音乐创作上的

热情。同时，客观上他确实得到了一个比较宽松的、可以基本按照自己的意愿和兴趣去进行音乐创作活动的环境，曾先后创作了一系列富于创新精神的作品。1984年底，他调入中国音乐学院作曲系任作曲教授。1985年在第四次全国音乐家代表大会上，他被选为中国音乐家协会常务理事，后又兼任中国音乐家协会创作委员会副主任等职。同年，他获得“联邦德国学术交流中心”（DAAD）的资助，赴西柏林从事音乐创作和其他音乐活动。在那里，他工作了半年，并举办了他的个人作品音乐会。1988年，他作为大陆作曲家的代表，参加了在纽约召开的“中国海峡两岸作曲家座谈会”。同年，他被选为“北京现代音乐学会”会长。

（二）

罗忠镕的音乐创作活动是从40年代末期开始的，至今已经历了将近半个世纪。他的创作发展大体上可以分为三个阶段，即一，“早期”（40年代至60年代初）；二，“中期”（60年代初至70年代末）；三，“晚期”（80年代初至90年代）。在其“早期阶段”的10多年间，罗忠镕在音乐创作上比较重视通过多方面的题材和体裁的创作实践，大胆探索将欧洲现代多声创作的技巧同中国传统的民间音乐（特别是民间歌舞、民族器乐和戏曲音乐）相结合，从中摸索一条创立具有中国特色的现代音乐。在这期间，他完成了自己将近一半的音乐作品。其中包括大量的、各种类型的声乐曲和声乐改编曲（如《山那边哟好地方》、《西藏民间诗歌三首》、《云南民歌六首》、《无伴奏合唱三首》、《民谣曲五首》、男中音独唱《娄山关》等），各种类型的管弦乐曲（如《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》、《第一交响曲“浣溪沙”》、交响诗《江姐》、《保卫延安》、交响组曲《洪湖赤卫队》等），民族乐队合奏《春江花月夜》，舞蹈音乐《孔雀舞》，各种类型的钢琴曲（如《第一奏鸣曲》、《第二奏鸣曲》、

《练习曲》、《儿童钢琴曲十首》等），以及电影配乐《停战以后》等。

在其“中期阶段”的将近20年间，罗忠镕一部分创作基本上是因袭前阶段的传统，继续进行有关音乐创作民族化的尝试；另一方面他开始在部分作品中对近现代创作技法（主要是半音体系和声）做一定的探索。可是当时，正是我国政治生活不稳定、受极“左”思潮冲击愈益加深、乃至爆发“文化大革命”的时期。因此，从创作的数量上讲，罗忠镕这阶段写得不如他“早期阶段”多。管弦乐仍是他当时音乐创作的中心之一，重要的作品有管弦乐《四川组曲》、《第二交响曲“在烈火中永生”》、《蒙古舞曲两首》、《广东民间乐曲三首》等。其次，歌曲创作、特别是艺术歌曲创作，是罗忠镕这阶段音乐创作上一个大胆探索的方面，具体作品有《秋之歌——杜牧绝句三首》、《新诗五首》、《革命烈士诗抄两首》等。

在其“后期阶段”的10多年间，正是我国政治、经济、文化全面进入“改革开放”的新时期，这样的政治环境大大激发了罗忠镕在音乐创作上进行大胆探索的积极性。从音乐的体裁讲，他更对各种形式的室内乐（包括室内艺术歌曲）发生浓厚的兴趣。重要的代表作有《管乐五重奏》、《第二弦乐四重奏》、《圆号与钢琴奏鸣曲》，歌曲《涉江采芙蓉》、《宋词三首》、《唐人绝句五首》、《舒婷诗两首》，《钢琴曲三首》以及筝与管弦乐《暗香》、古琴与室内乐队《琴韵》等。

在音乐的各种体裁中，罗忠镕除对歌剧、舞剧、戏剧配乐、电影音乐较少涉及外，几乎对其他音乐体裁都作过涉猎。但是，其中各种类型的歌曲、各种形式的管弦乐、以及各种类型的室内重奏，是他音乐创作的重心。比较有意思的是，他在从事音乐创作前曾长期学习小提琴的演奏，但他却没有创作过一首小提琴曲。

管弦乐的创作曾是罗忠镕从50年代至70年代的一个比较重要

的创作领域。在这期间，他先后完成了«圆舞曲两首»（1954，作品9）、《庆祝十三陵水库落成典礼序曲》（1958，作品23）、《第一交响曲“浣溪沙”》（1959，作品24）、交响组曲《洪湖赤卫队》（1960，作品25）、交响诗《江姐》（1960，作品26）、交响诗《保卫延安》（1960，作品27）、交响诗《雷锋》（1963，作品33）、《四川组曲》（1963，作品34）、《第二交响曲“在烈火中永生”》（1964，作品35）、《广东民间乐曲三首》（1980，作品39）、以及《蒙古舞曲两首》（1979，作品41）等。其中以《第一交响曲》、《四川组曲》、《广东民间乐曲三首》比较突出。80年代末，他又创作了一系列管弦乐的作品，其中比较重要的有筝与管弦乐《暗香》（1989，作品53）、管子与管弦乐《小开门》（1992，作品55）、管弦乐《江南序曲》（1993，作品57）和古琴与混合室内乐队《琴韵》（1993，作品58）。

《第一交响曲“浣溪沙”》是罗忠镕为庆祝国庆十周年而创作的献礼作品。作品的内容以毛泽东词“浣溪沙”为题材，着重表现中国人民在旧社会所遭受的苦难和坚持不懈的反抗、斗争，以及最后取得胜利的欢乐。全曲按一般交响套曲的常规分为四个乐章，第一乐章着重写人民的苦难和反抗，第二乐章着重写人民在斗争中的牺牲和对牺牲者的沉痛哀悼，第三乐章着重写人民在党的领导下的斗争和斗争的最后胜利，第四乐章着重写胜利后的欢乐和对党的歌颂。这部作品的优点是，它具有比较明确而深刻的标题性，有相互对立或相互补充的交响性主题形象，以及符合创作构思的生动的发展，但作曲家没有在作品中作肤浅的、图解式的音响描绘。交响曲的基本主题（即第一乐章主部主题）集中概括中国人民在沉重压迫面前坚强不屈的斗争精神和他那深沉、宏大的气质（即主部主题的前半和主部主题的后半）。这个主题不仅是第一乐章音乐发展的基础，还贯穿于后面几个乐章中。

例67：《第一交响曲》第一乐章主部主题（见第213页）

同样，作为对立的敌人形象（出现于第一乐章呈示部的结束

例87:



部）也贯穿于后面的乐章中。特别在第三乐章中它得到了极度的发展，又在主部主题的不断冲击下逐渐瓦解消亡。总的讲，作者在创作中比较重视音乐展开的交响性，并且能将这些主题的动力性的展开纳入交响曲的曲式结构中，巧妙地与作者的创作意图形成有机的结合。另外，这部作品在管弦乐配器方面较好发挥了大型乐队各种音色的表现和结合，各种力度、音量的对比，以及乐队全奏与不同乐器的独奏、不同音色的乐器与乐器组的合奏之间所产生的色彩对比。这些在当时中国的交响音乐创作中都是比较突出的，因而，它在首演后即受到音乐界的高度评价。

《四川组曲》是罗忠镕1963年所写的一部生活风俗性的管弦乐组曲。全曲共分五个乐章，即 1，“晨歌”；2，“高高山上”；3，“洗衣裳”；4，“挽歌”；5，“闹元宵”。这部作品的特点是，五个乐章均以四川的民间音乐为素材，以比较短

小的结构和灵活而精练的配器，以饱含诗情的笔触，表达了作者对自己家乡自然风光和民间风情的迷恋和赞颂。对比当时罗忠镕的其他管弦乐作品、以及当时其他作曲家的管弦乐作品，它就更显得不同一般、别具特色。这部作品的艺术风格同19世纪俄罗斯民族乐派李亚多夫的管弦乐《八首俄罗斯民歌》颇接近。当然，两者所体现的生活内容和民族风韵是完全不同的。从作曲技术上讲，作曲家似乎没有有意识在某个方面作明显的突破，但是，作曲家将这些已为大家所熟悉的手段，运用得更好、更熟练了。

《广东民间乐曲三首》作于1979年，这是根据广东民间原有的三首器乐合奏进行改编的管弦乐曲。这三首乐曲均沿用原有的曲名，即1，“画眉跳架”；2，“寒鸦戏水”；3，“孔雀开屏”。这部作品除了很好保持了我国民间乐曲原有的情趣外，在乐队的配器上作了富于色彩性的发挥。尤其是其第一、第三两首，更显得富于光彩。说明罗忠镕在管弦乐配器上又有了新的进展。这部作品在1981年全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖中荣获“优良奖”（即二等奖）。

筝与管弦乐《暗香》是一部综合古代与现代风格的交响诗。它取材于中国宋代诗人林和靖的咏梅名句“暗香浮动月黄昏”的意境，并运用接近古琴韵味的筝独奏（即不追求为现代筝所习惯的技巧、而强调类似古琴那样的韵味）来表现。同时，极为重要的是筝的音乐是建立在中国五声音列的基础上，乐曲的织体结构主要突出各种旋律线条的结合而并非和声的进行。这些都是这首作品中体现与中国古代相联系的因素。而另一方面，这部作品的关键性技法是根据现代无调性作曲法的“十二音聚合法”来创作的，乐曲基本上以点描的方式将许多接近于无主题、无周期性节奏和贯穿性发展的音响作自由的流动。这是这部作品中体现与现代风格相联系的因素。这里可以说已看不出欧洲古典及浪漫乐派所留下的明显影响，而主要是罗忠镕个人的创新和探索。这部作品于1990年3月和6月分别在日本仙台、中国北京首演后，曾多

次在国内外得到演出。

1992年他所创作的为管子与管弦乐《小开门》只是一部完全根据民间曲牌所编写的器乐合奏曲。在这首作品中罗忠镕一改他从80年代所追求的现代创作技法，完全按照原来曲牌的风格、运用传统的技法来进行配置。因而这是罗忠镕后期创作中一首比较淳朴、亲切、并具有鲜明中国特色的器乐合奏曲。

声乐创作是罗忠镕几十年音乐创作中贯穿始终的重要领域。其中40年代的代表作是由左弦作词的民歌风群众歌曲《山那边哟好地方》（笔名普萨）。从这首作品可以看出，罗忠镕当时对我国民间歌曲的喜爱和对群众感情的理解，都已达到相当的水平。因而，他能够以熟练的笔法、清新和亲切的音乐语言，将当时生活在“国统区”的进步群众的内心愿望形象地表达出来。这种民歌风的群众歌曲正是当时“国统区”进步音乐所追求的风格之一，而且这种风格的音乐也正是歌词内容所要求的。

例68：《山那边哟好地方》（见第216页）

50年代罗忠镕对民歌改编表现出强烈的兴趣。如根据汉族民歌所改编的有独唱曲《云南民歌六首》（“小河淌水”、“安宁州”、“弥渡山歌”、“绣荷包”、“送郎”、“蛤蟆调”），《中国民歌三首》（“兰花花”、“花花扇儿摇”、“落水天”），《无伴奏合唱两首》（“兰花花”、“月下情歌”）；根据我国少数民族民歌所改编的有《女声重唱曲两首》（“依拉拉”、“掀起你的盖头来”），独唱、合唱与钢琴《阿细跳月》，混声四部合唱《瑶族长鼓舞歌》，《东蒙民歌无伴奏混声合唱两首》（“清凉酒”、“四山涧”）。另外，他还根据现代诗人的诗词创作了艺术性的独唱曲《民谣曲五首》（“牧歌”、“车水谣”、“闹秋钟”、“马儿啊，你快快跑”、“三月桃花红似火”）及艺术性的合唱曲《无伴奏合唱三首》（“长着野菊花的地方”、“爱听川北歌”、“为了你，啊！民主”）。这里有两点值得指出，即一，他对音乐创作的民族化十分重视；二，他对当时不太



被重视的艺术性声乐作品的创作比较重视。尤其是后者，在当时是比较少见的。

60年代初、特别是在贯彻“调整、巩固、充实、提高”的八字方针以及“文艺六十条”、重新强调落实党的“双百方针”的情况下，罗忠镕进一步在艺术歌曲创作方面作了大胆的探索。他先后创作了《秋之歌——杜牧绝句三首》（“山行”、“南陵道中”、“寄扬州韩倬判官”）、《新诗五首》（“春雨”、“蒲公英”、“江南春”、“夜歌”、“红岩村黄角树”）、《革命烈士诗抄》（“囚歌”、“午夜”）等。但是，由于政治形势很快又发生了变化，他的这些探索在当时并没有引起音乐界较大的反响，而且被迫中断。直至“文革”结束、“改革开放”方针逐步贯彻的情况下，他才又继续上述在艺术歌曲创作方面的探索。这些歌曲创作与他的后期创作的总的风格融成一体，如《涉江采芙蓉》、《牵牛花》、《宋词三首》（“鹧鸪天”、“卖花声——题岳阳楼”、“渔家傲——秋思”）、《唐人绝句五首》（“峨嵋山月歌”、“江南春”、“旅次朔方”、“嫦娥”、“浪淘

沙”）、《舒婷诗两首》（“黄昏”、“往事二三”）等。

《秋之歌——杜牧绝句三首》作于1962年。这是罗忠镕在艺术歌曲的创作技法上大胆创新的里程碑性的作品。特别在将西方现代多声创作的经验运用于中国传统诗词题材方面，他比当时其他作曲家显得更大胆。例如在第一首歌《山行》中，他运用了印象派的平行三和弦进行的和声与中国五声徵调式的旋律相结合，虽然在这里还保持着三度结构的和声，但它已基本脱出了传统的大小调功能和声的束缚。在第二首《南陵道中》里，他以四度叠置的音响作为其和声进行的基础，使用了与传统和声体系完全不同的和声语言。第三首《寄扬州韩倬判官》，除了单旋律的进行，他仅仅使用了一些二度叠置的音块和二度四度叠置的音块作为和声式的陪衬，值得注意的是，这三首歌曲的曲调都是以中国的调式音阶写成的，因而，它们都是地道的清雅古朴的中国式旋律。从这三首歌曲的音乐语言和作品风格中，我们仿佛见到谭小麟艺术歌曲的传统得到了继续。

例69：《秋之歌》中《南陵道中》的一句（见第218页）

《革命烈士诗抄》作于1962—1963年。这是两首强烈戏剧性和深刻抒情性相结合的艺术歌曲。尤其是其第一首《囚歌》(叶挺词)，歌曲性的旋律和朗诵性的旋律结合在一起，表现出革命者的浩然正气和对敌人压迫的蔑视。作曲家在和声语言上则大胆运用了为后期浪漫派所特征的半音和声的手法，这在当时中国的声乐创作中是极为罕见的。

《涉江采芙蓉》（词选“古诗十九首”）作于1981年，同年发表于《音乐创作》。这是罗忠镕有意识在其声乐创作中运用西方现代“十二音序列”技法的一个典型之作，也是在中国艺术歌曲创作发展中最早运用这种技法的代表作。作者不是一般地运用这种技法，而是将这一技法巧妙地与中国的民族音调结合起来，成功地创造了歌词所要求的意境。这是这首歌曲在创作上为音乐界所称道的主要之点。

例69：



例70：《涉江采芙蓉》的开始（见第219页）

室内性器乐创作也是罗忠镕音乐创作的一个主要领域，其中特别以钢琴独奏和室内器乐重奏占重要的地位。钢琴独奏作品虽然数量不多，但贯穿他音乐创作的三个阶段。“初期阶段”的钢琴曲以他所写的两首《小奏鸣曲》影响比较突出。这两首作品均写于50年代初期，都以其鲜明的民族风格、清新的音乐语言、明晰的音乐结构、以及不太复杂的钢琴技巧，而为广大音乐工作者所喜欢。这两首作品已被各音乐院校采用为钢琴教材。这两首作品的音乐基本上可以概括罗忠镕早期的音乐作品风格，即基本上运用西方传统的调性音乐的创作方法，但比较重视将这种创作方法与中国的民间音调、中国的调式音阶、以及中国的现实生活相结合。当时，罗忠镕在创作中还没有对20世纪西方音乐创作技法

例70：



的可资借鉴给予认真的考虑。

例71：《第二小奏鸣曲》开始（见第220页）

《五首五声音阶前奏曲与两部赋格》是罗忠镕“中期阶段”一首代表性的钢琴曲，完成于1962—1963年。全曲五首按照中国五声调式“宫、商、角、徵、羽”的不同调式特点分别进行写作，其中有的还加了标题。即1，宫调式“小喇叭”；2，商调式；3，角调式“船歌”；4，徵调式“山歌”；5，羽调式“舞曲”。前奏曲与赋格是欧洲17—18世纪最有影响的一种器乐



独奏曲的体裁，也是欧洲复调音乐发展到相当高度的一种音乐体裁。这种体裁随着主调和声音乐风格的发展，逐渐失去了原有的重要影响，但一般仍把这种体裁看作为需要作曲家具有高度复调技巧才能驾驭的一种形式。因此，到18世纪中叶以后几乎绝大多数作曲家都不愿花费那么多的精力去写这种体裁的作品。同时，由于写作前奏曲与赋格的有关规程又主要是由运用大小调功能和声体系的多声写作中所总结出来的，依此规程用于中国的五声调式则更是一件新的事物，需要作曲家高度的复调技巧和大胆的创新精神。因而，罗忠镕在这部作品中所面临的问题都是前人所没有留下任何经验的。这是这部作品的最主要的历史意义。由于罗忠镕当时写作这部作品的另一目的是为了提供给他女儿练习钢琴所用，因而在钢琴的织体写法上就更多考虑到钢琴教学的要求，而并非专供音乐会演出所用。

《钢琴曲三首》是罗忠镕“后期阶段”钢琴作品的代表作，写于1986年初。这三首钢琴曲都是以相互有联系的“十二音序列”进行构思的，但在乐曲的情绪和写法上仍各有自己的特点。第一首乐曲题名为《托卡他》（Toccata），作者用了6个“十二音腔式”（trope）所组成；在节奏上作者又吸取了我国民间锣鼓苏南吹打中的一个曲牌“鱼合八”的结构特点。即一种序列在节

奏上逐步递增、一种序列在节奏上逐步递减，两者结合均以“八”为原则。不过，在这个乐章中却是以“二十二”为原则的，而且，这首乐曲在结构、节奏、音高上都是严格对称的。第二首乐曲题名为《梦幻》（Reverie），作者以前曲中所呈示的第四个腔式排成的“十二音序列”所写成。作者曾有意识将这个序列以中国五声性音调的特点来重新组织，但是在节奏上则特别强调其“散文化”的特点（即从整体上或每个线条的节奏都没有有规律的节奏重音）。总的使乐曲表现出一种飘忽不定、虚幻式梦境一般的效果。第三首乐曲题名《花团锦簇》(Arabesque)，作者以第一曲中的两个腔式所构成的“十二音序列”所写成。同样，作者仍在序列的音调上强调五声性的特点，强调体现出中国的风格。在这首乐曲中节奏和速度不断变化，但作者将这些变化多端的节奏和速度都控制在一个“菲波纳齐数列”（Fibonacci serise）中。从这里可以看出创作中的理性思考，在罗忠镕后期作品中占有很突出的地位。这部钢琴组曲在1988年的“上海国际中国风格钢琴作品比赛”中获二等奖。

《管乐五重奏》是罗忠镕室内重奏中第一部引人注目的作品，作于1980年。全曲共三个乐章，基本采取传统的奏鸣曲套曲结构原则来处理，着重表现“四人帮”统治被粉碎后人们从内心生发出一种欢快、明朗、对未来充满希望的乐观心情。与之相近的是他创作的《第一弦乐四重奏》，这部作品也拥有三个乐章，各乐章均以云南民歌为其音乐主题，也主要运用传统的手法，比较重视突出中国的民族风格和民间的地方色彩。另外，在这两首作品的作曲技法上罗忠镕都比较重视对传统复调技法的运用。但是，在这部作品的和声思维方面，特别对和声逻辑的紧张与松弛的演变上，他仿佛对兴德密特的理论体系的运用产生了一定的兴趣。

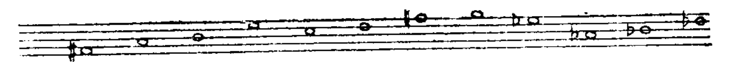
《第二弦乐四重奏》是罗忠镕室内重奏作品中最明显吸取西方现代作曲技法的一部代表作，完成于1985年。当时他正在西柏

林进行考察研究，这部作品正是作为他考察研究的成果之一，并于同年11月4日首演于“德国学术交流中心”所举办的“罗忠镕作品音乐会”上。这部作品完全摆脱了传统的影响，采用了“十二音序列”的作曲技法。值得重视的是罗忠镕以中国民间“十番锣鼓”中有些带有节奏序列的曲牌作为他创作该曲的基础。全曲共有八个乐章，每个乐章都显得非常短小精练（这一点与他过去的作品很不相同），其中第二、四、七乐章均采用我国民间“十番锣鼓”曲牌的节奏（如第二乐章“十八六四二”、第四乐章“鱼合八”、第七乐章“蛇脱壳”都是“十番锣鼓”的曲牌名称），并按照这些曲牌本身所体现的节奏序列特色来结构这些乐章的音乐。从曲式上讲，也可以将这个套曲纳入一个倒装再现的奏鸣曲式内。即第一乐章为“引子”，第二乐章相当于“主部”，第三乐章相当于“副部”，第四乐章相当于“展开部”（节奏的展开），第五乐章相当于“副部”的再现，第六乐章为一个“过渡”，第七乐章相当于“主部”的再现，经过一个短小的过渡，即是“尾声”（第八乐章）。该曲的音高组织，作者则另外用了一个具有五声音阶特点的“十二音序列”作为其音乐发展的基础。由此可见，在这部作品中罗忠镕既大胆吸取了西方现代的创作技法经验，又将这些经验与中国的传统音乐加以紧密结合，从而使这部作品将中西两种音乐文化、将传统与现代两个不同的时代融为一体。

例72：《第二弦乐四重奏》的音高序列（见第223页）

综上所述，罗忠镕是我国40年代成长起来的一位在艺术上不停顿地进行探索、创新，不知疲倦地为了自己的艺术理想去奋斗的作曲家。在这50年间，他为了将西方的现代创作技法与中国的民族音乐传统结合起来，曾对调性音乐和无调性音乐的创作技法，进行了反复的研究和实验，积累了丰富的经验，创造了许多优秀的作品，并造就了许多年轻的作曲人才。他的一部分作品已经在人民的音乐生活中产生积极的影响，他的另一部分以实验为

例72：



主的作品尽管目前一时还难以为多数音乐爱好者所理解、所接受，但它们仍以其独创精神给人们以启发。这些都是他为中国人民、中国社会主义音乐文化的建设所作出的贡献。

第十三章　李　群



儿童歌曲并不好写。因为它小而精，因此每一首歌曲就应该像一颗颗闪光的珍珠，要求音乐形象既鲜明又集中，而且还需要有其特别着笔之处，这往往是艺术上感染力最强的地方。

——李群

（一）

李群，女，原籍河北磁县，1925年6月出生于天津。她的父亲李月波，在铁路部门工作，她的母亲李之光，是国民党左派李锡九的女儿。李之光很重视对子女的文化培养和思想教育，后来李群的兄弟姐妹较早投身革命，同她的影响有一定的联系。李群从小一直在北京师范大学附属小学读书，1938年春，她即随她的母亲经西安奔赴延安。她的母亲先在延安陕北公学学习，后即投

入延安的保育事业的建设，曾是延安保育院的第一任院长。

李群最初也在延安陕北公学学习，后转入边区中学学习。同年秋，她与母亲送大姐去西安治病，秋末返回延安时，与冼星海夫妇一路同行。后来她就是在冼星海的鼓励下考入延安鲁迅艺术学院（以下简称“鲁艺”）音乐系第三期学习，成为当时“鲁艺”音乐系年龄最小的一名学员。在“鲁艺”学习期间，她先后参与了冼星海的歌剧《军民进行曲》和《生产大合唱》、《黄河大合唱》的排演，以及音乐系其他各种演出活动。1939年春，李群一度转入“鲁艺”的普通科学习。1940年，学校考虑到她的年龄较小以及在第三期未能得到真正的学习，又决定让她继续入音乐系第四期学习。“鲁艺”音乐系第四期是该系历届学习时间最长、教学安排比较充分的一届。到1941年底，该期的课堂学习基本结束，李群就被分配到延安的华侨纺织厂实习，担任该厂的工会文教干事。实习结束后即调回学校参加整风运动，同时又投入了轰轰烈烈的边区大生产运动。就在这一年，她正式加入了中国共产党。1943年延安掀起了“新秧歌运动”，“鲁艺”师生几乎全部投入了这一运动的各种演出。李群曾参加了赴南泥湾慰问359旅的演出，首演了歌舞《挑花篮》（马可的歌曲《南泥湾》就是这个歌舞中的一首歌曲）等。在参加演出的同时，她又作了大量有关民族民间音乐的收集整理，为她后来的音乐创作工作奠定了较好的基础。

1945年秋，抗日战争胜利结束后，李群即随同一大批边区文艺工作者被派往张家口开辟华北新区的工作。主要从事演唱和参加乐队伴奏，并从事歌曲创作。同年12月，华北联合大学文艺学院恢复，她即被调入该院在音乐系做教员，担任视唱练耳、基本乐理等课程的教学工作。1948年，华北联合大学与北方大学合并为华北大学，校址迁至河北正定，李群即在该校的文艺学院音乐研究室工作。由于实际演出的需要，当时李群曾创作了不少音乐作品。其中影响突出的有合唱曲《大生产》（这是大型声乐套曲

《大反攻大合唱》中的一曲，贾克词），说唱性叙事歌曲《有一个人》（贺敬之词）、《张大嫂写信》（贺敬之词），以及为张家口的童工所写的儿童歌曲《别看我们年纪小》（希扬词）等。

1949年11月，李群调入中央音乐学院音乐工作团任创作员。1952年12月，中央歌舞团正式成立，李群随整个中央音乐学院音乐工作团并入中央歌舞团，在该团的创作组专事音乐创作。1954年，她被选送到中央音乐学院干部进修班学习理论作曲，师从江定仙、许勇三等教授。1957年结业后，又回到中央歌舞团工作。1960年2月，中央民族乐团成立，她即调入该团，仍在创作组从事音乐创作，并兼任该团创作组副组长及民歌合唱队队长。“文革”后期，她的工作得到恢复，先借调到人民音乐出版社做音乐编辑。1974年正式调入该社后，任该社第一编辑室主任。1978年任该社副总编辑，至1985年离休为止。这个时期以来，她还任中国音乐家协会理事，《儿童音乐》月刊的副主编、主编及儿童音乐学会会长等职。

（二）

作为一位作曲家，李群主要在声乐创作、特别是少年儿童音乐的领域进行了长期的努力。可以说她是我国现代女作曲家中在这个方面作出突出贡献的一位代表。同时，李群在群众歌曲、合唱音乐（包括民歌合唱在内）、艺术性独唱歌曲等方面也作出了一定的成绩。从延安时期，李群就开始了儿童音乐创作的尝试，并且得到冼星海的赏识。1940年冼星海赴苏联之前，还曾对她说：“你可以创作儿童歌曲，而且一定可以写好。”半个世纪以来，李群以自己坚韧不拔的努力，为了祖国千百万少年儿童的健康成长，数十年如一日地深入孩子们的生活、心灵，熟悉孩子们的生理、心理特点和情趣、爱好，写下了大量色彩缤纷、题材广泛、形式多样的儿童音乐作品。其中影响最突出的是一些表达少

年儿童对社会主义祖国的深厚感情，对生活充满信心、朝气勃勃、乐观向上的队列歌曲。如1953年所写的合唱曲《快乐的节日》（管桦词）、1964年所写的二部合唱《我们要做雷锋式的好少年》（杨因词）、1965年所写的齐唱曲《为祖国锻炼》（金波词）、1979年所写的《咱们从小讲礼貌》（刘风词）、1984年所写的齐唱曲《快乐的小队》（金波词），以及1985年所写的齐唱、领唱及二部合唱《创造之歌》（金本词，这是为那年所举办的"全国少先队'创造杯'夏令营"所作的营歌）等。这些歌曲既朴实清新，又明快优美；既富于时代气息，又洋溢着少儿情趣。她以自己的努力实践了她的老师冼星海对她的期望。

在李群的少儿歌曲中还有许多作品反映了少年儿童对现实生活的不同感受。如有反映学校生活的《老师的眼睛会说话》（罗晓航词，1987）、《教室角落里有个男孩》（罗晓航词，1988）；有反映热爱劳动、讲究礼貌的《快去种蓖麻、快去种葵花》（金波词，1961）、《神奇的字》（柯岩词，1980）；有反映热爱大自然、热爱生活的《我和神秘的星》（晓光词，1978）、《林中的鸟声》（金波词，1978）、《我的梅花小鹿》（晓光词，1980）；还有反映对前辈无比敬仰热爱的《在红军爷爷身边》（管桦词，1972）、《雷锋永远活在我们心中》（国桐、晨枫词，1973）、《摇篮》（金波词，1984）、《爱之歌——献给宋庆龄奶奶》（望安词，1988），等等。这些作品由于题材内容的广泛多样，其音乐风格形式、特别对合唱手法的运用，也显得更丰富多彩。从这些作品还可以看出李群创作特色的另一面，即亲切、明朗、舒展、真挚的抒情性和平易近人、深入浅出的美。

例73：《我的梅花小鹿》开始（见第228—229页）

随着童声合唱事业和演唱水平的提高，李群近几年来也写了一些篇幅较大、艺术手法更为丰富的、适合于提供专门演唱而不是为了一般自娱性集体歌唱的童声合唱或少儿合唱作品。如二重唱与合唱《风筝、美丽的风筝》（柯岩词，1984）、合唱曲《新

年，你好！》（张振芝词，1984）、合唱曲《中华，中华》（瞿宗词，1982）、女高音与童声合唱《摇篮》（根据同名独唱曲改编）、无伴奏合唱《唉呀呀，窗外的小月亮》（欧阳逸冰词，这是为儿童组合剧《和月亮交谈的六个晚上》所写的主题歌，1986）等。

例74：《新年，你好！》（见第230—231页）

还值得提出的是，李群曾为学龄前儿童写了一定数量的幼儿歌曲（如《摆积木》、《缝新衣》等）和表演唱《狐狸和小鸡》、小歌舞《小花鸟学本领》、歌舞剧《谁是你的小弟弟》等。李群又为广大农村的少年儿童，选取了他们所熟悉的农村生活题材和他们所喜爱的民间音调，创作了一定数量的少儿歌曲，如《小社员的歌》（关登瀛词，1964）、《牧童山歌》（安徽民歌词，1959）、《编粪筐》（勾景春词，1960）等。

例73：



总的讲，李群为了发展中国少年儿童音乐的事业倾注了她毕生的心血，作出了硕果累累的成绩。可以说，大多数在新中国红旗下成长起来的各类工作人员，都唱过李群所写的歌、受过这些歌曲的熏陶和培育。

除了少儿歌曲外，李群还在群众歌曲及抒情性或艺术性独唱和合唱曲方面作出了引人注目的成绩。早在解放战争年代，她所写的领唱与合唱《大生产》就以其鲜明的民族风格和生动的艺术形象给人留下了难忘的印象。建国初期，她与张文纲合作的二部合唱《在祖国和平土地上》（光未然词），生动地表现了新中国诞生后人们发自内心的喜悦和对祖国未来充满无限希望的心情。1964

年，她所写的《学大寨，赶大寨》（振佳词）则是当时一首具有全国性影响的优秀群众歌曲，受到广大群众的欢迎。这首作品的音乐，格调清新、旋律优美、感情亲切，再次显示了李群那种深入浅出、平易近人的艺术品格。

1978年她所写的《祖国啊，我们歌唱你》（王健词）及1983年她为第二届“海峡之声”所写的领唱与二部合唱《祖国之恋》（卢云生词）则是表现经过“十年浩劫”、祖国获得新生后，人们以无比亲切、兴奋的心情和充满信心地重新踏上建设征途的激情与自豪感。

在独唱歌曲方面，李群最早引人注目的作品是1946年所写的

例74：

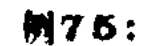




说唱性叙事歌曲《有一个人》（贺敬之词）。这是她继张曙、冼星海之后以这种体裁进行创作的一首代表作。这首作品的音调和形式主要借鉴我国的北方大鼓，但它不是说唱音乐的填新词，而是一种新型的、曲调与旋律高度结合的大型独唱歌曲体裁。1947年她还写了女声独唱叙事歌曲《张大嫂写信》（贺敬之词），把北方的评剧、河北梆子的音调糅入其中。这首歌曲在解放战争时期为部队演出，深受欢迎。当时像费克、张鲁等作曲家也以此创作了一些类似的作品。建国后，李群仍以这种体裁写了《弹药车》、《纱厂女工》等。

例75：《有一个人》开始（见第232页）

例75：



1950年，李群曾创作了一首花腔女高音独唱曲《喜鹊飞来叫喳喳》（叶洛词）。这是建国后此类体裁的首次面世，曾受到音

乐界的一致肯定，在相当一段时期许多歌唱家（如周小燕、孙家馨等）均以此作为自己音乐会的演唱曲目，有些音乐院校也将它列为教学曲目。但是，李群后来却没有再写过这一类作品。

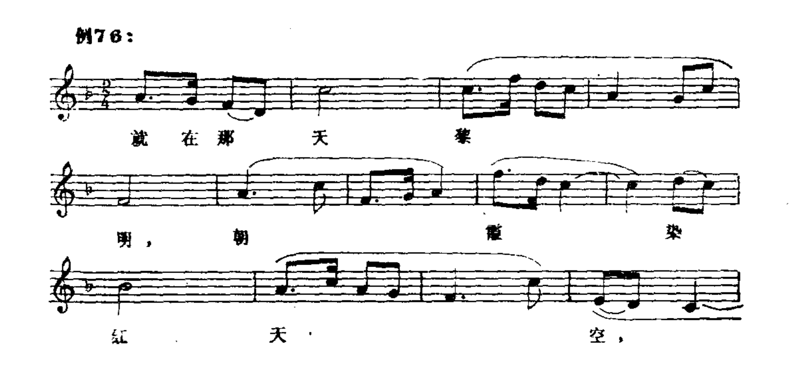
50年代中期以后，李群的独唱歌曲创作基本上转向抒情性的艺术歌曲体裁，其代表作先后有《草地上有一条小路》（管桦词，1957）、《西泠怀秋瑾》（郑玲词，1957）、《伟大的战士——献给周总理的歌》（王健词，1976）、《我敢对你说》（许军军词，1982）、《海螺》（刘培基词，1983）、以及《我、风儿、白帆》和《快驾起飞舟》（这是她与李焕之共同为体育风光电视片《浪花曲》所写的声乐套曲中的第二、三首，整个套曲共五首歌曲，均由邢籁作词，1988）等。从上述作品中可以看出李群对运用旋律、人声塑造不同艺术形象和表现人们丰富内心感情的突出才能和深厚功底。

民族合唱是李群与李焕之、李尼、王方亮等作曲家在50年代中努力开垦的一个新的艺术园地。他们从1953年在中央歌舞团内建立起民歌合唱队后，就为之作了大量的工作。其中一个关键就是要为民歌合唱的训练和演出提供大量优秀的曲目。李群在结束了中央音乐学院干部进修班的学习之后，就以一定的精力投入了有关民歌合唱的创作。其中比较突出的代表作有女声合唱《放风筝》（根据河北沧州民歌改编）、无伴奏合唱《茉莉花》（根据河北昌黎民歌改编）、男女声领唱与混声合唱《慰劳红军》（根据江西兴国山歌改编，为革命民歌组曲《红军万万岁》之三）、女声领唱与混声合唱《对花谜》（根据安徽民歌改编）、男女声领唱与混声合唱《歌唱毛泽东》（根据北京单弦音乐改编）以及她与李焕之合作的《快活的放牛郎》（根据河南二夹弦的音乐改编）等。在这些民歌合唱的创作中，李群十分注重运用各种不同人声的组合，全面细致而又恰如其分地将蕴藏在这些简朴、美丽的汉族民歌中的丰富内涵和特殊韵味，给予充分的挖掘。

大型声乐体裁的作品，李群写得不多，其中比较有影响的是

1950年开始创作的清唱剧《英雄库里申科》(管桦词)和1964年创作的大合唱《石油歌》(李季词)。在建国初期，运用说唱音乐的艺术手法来创作一部清唱剧《英雄库里申科》，这在当时是一个新的尝试、新的探索。虽然在演出时由于合唱队水平的局限，未能充分体现作曲家的意图，但从乐谱来看，其中不少唱段是十分深情而委婉、极富于表情和颇具韵味的。

例76：《英雄库里申科》



《石油歌》的诗作原是一部长篇叙事诗。要把它融入到音乐语言中、写成一部歌唱性的大型合唱曲是有一定难度的。但李群在当时"大庆精神"的鼓舞下，以她所擅长的吸取说唱音乐和戏曲唱腔的艺术手法，并运用多样的合唱语言把这一部大型叙事诗写成了叙事体的大型合唱。尤其是在结构上，把原诗体从音乐上予以鲜明的章节处理。

除了声乐创作外，李群还创作过少量民族器乐作品，如民乐合奏《浪淘沙》(根据潮州音乐改编)，为唢呐演奏家赵春亭演奏的《花池》作了改编等。

半个世纪以来，李群孜孜不倦地为发展我国社会主义新音乐文化事业、特别是少年儿童音乐事业，作了大量的贡献。作为一位作曲家，她把自己一生的主要精力投入于大量的、各种不同类

型的声乐创作、尤其是有关少年儿童的歌曲创作。其中不少作品曾在全国性的作品评奖中获奖，有关出版部门也先后出版了她的作品或作品集（如1980年天津新蕾出版社出版了《李群儿童歌曲选》、1988年北京人民音乐出版社出版了她的童声合唱专集《我的梅花小鹿》等）；有关广播、音像录制部门对她的作品经常组织播送，或灌制唱片、盒式录音带（如1988年中国唱片总公司出版了她的少年儿童歌曲专辑立体声盒带《快乐的节日》等）。她的部分作品还被国家送至1982年在罗马举行的“妇女音乐节”中进行展出。但是，在这些突出的成绩面前，李群总是谦虚地表示应更严格地要求自己，写出更多的为人民所喜爱的作品。她曾由衷地说：“越写越感到应该学习、探讨的东西太多了；越写越感到不好写。要写出一首真正为人们欢迎的作品就更难了。”这才是一位真正忠诚于人民的艺术家的崇高品格和博大胸怀！

中国音乐家协会主席吕骥曾对她的作品作出了如下富于诗意的高度评价：

“在她的曲调中，我们不会遇到激流险滩，也不会感到在高峻的山岭中攀登，常常觉得是在广阔的原野上行进。一会儿好像漫步在绿草如茵的草地上，不时看到淡淡的野花点缀其间；一会儿又好像是沿着潺潺的流水在灌木林中穿行，天气晴朗、和风习习，不时听闻到鸟语花香、生趣盎然。”（引自吕骥为《李群儿童歌曲选》所作的“序”）

第十四章　吴祖强



肩负着创造我国社会主义音乐艺术任务的作曲家们，主动地从炽热的生活中吸取各种营养以培育自己高尚的情操，丰富个人的感情园地，并在创作活动中能够始终与人民同呼吸，这既是避免作品陷入苍白、冷漠，不能引起听者共鸣和激动的困境的保证，也是每个为社会主义音乐事业而努力的我国作曲家的职责。

——吴祖强

(一)

吴祖强，原籍江苏武进，1927年7月24日出生于北京。他的父亲吴景洲是一位博学多才的学者、文物考古家，是北京故宫博物院的创办人之一。他的大哥吴祖光是我国著名的戏剧家、文学家。在这样的书香门第中成长起来的吴祖强，从小就种下了喜爱文艺的种子。他的最早的钢琴老师就是他的姐姐吴珊。抗日战争爆发时，他正上小学。这场战争迫使他从小就随家奔波于祖国的大后方，亲身感受祖国、人民所遭受的灾难，同时也获得了一般

在课本上所没有的深刻的爱国主义教育。随着年龄的增长，他对学习音乐的渴望也愈益增强。他及时得到了张定和、盛家伦的指导，在音乐理论上获得了提高。1947年夏，吴祖强考入了南京国立音乐院理论作曲系，师从江定仙等教授。当时正是“国统区”人民群众向反动统治者进行“反饥饿、反内战”斗争全面高涨的年代，吴祖强也积极地投入了这个运动，并加入了中国共产党的地下组织。

南京解放后，他担任了该院的学生会主席。

1950年春，吴祖强随国立音乐院师生北迁至天津，转入新建的中央音乐学院作曲系学习。同年秋，他又被选为中央音乐学院的学生会主席，并作为我国的学生代表参加了在布拉格召开的国际学联大会。1952年，他以优异的成绩毕业于该院，并留校任教。1953年，他被选派赴苏联留学，同时一起去学习的还有中央音乐学院的青年歌唱家郭淑珍、中央歌舞团的指挥家李德伦等。吴祖强进入了苏联音乐最高学府莫斯科国立柴可夫斯基音乐学院作曲系，师从尤·奥·麦斯涅尔教授学习作曲，并随叶夫谢耶夫和斯克列勃科夫教授学习复调，随罗加尔-列维茨基教授学习管弦乐法等。在那里他不仅对欧洲作曲技术理论和实践经验有了进一步系统的掌握，并且创作了他第一批值得注目的作品。如《弦乐四重奏》、钢琴曲《变奏曲》、管弦乐音画《在祖国大地上》、康塔塔《与洪水搏斗》（郭沫若词）、以及民歌改编曲《燕子》等。其中有一些作品曾在苏联演出、录制音响和出版乐谱。1958年，他以优异的成绩毕业于莫斯科音乐学院，并获得了“全优毕业证书”和作曲家资格。

同年秋，吴祖强回国，并回到其母校中央音乐学院作曲系从事理论作曲课程的教学工作，重点担任作曲课，一年后又同时为作曲、指挥、音乐学三个专业开设曲式与作品分析课。在教学工作之外，他还积极地投入面向社会的音乐创作活动。首先在作曲上获得巨大成功的是他与作曲家杜鸣心创作的中国舞剧《鱼美人》

的音乐。这部舞剧的总导演为苏联著名舞剧编导彼·安·古雪夫，于1959年国庆十周年时由北京舞蹈学校首演，在北京的文艺界、音乐界均引起广泛的好评。1960年文化部认真抓各直属院校的教材建设工作，吴祖强在作曲系的统一安排下承担了有关作品分析课的教材编写任务。他编写的教材于1961年在文化部召开的音乐教材会议中被认为是同类教材中比较优秀的一本，并很快以中央音乐学院试用教材的名义由音乐出版社正式出版。由于舞剧《鱼美人》的成功，人们对芭蕾舞剧这种欧洲的文艺形式进一步提出了加以民族化和反映中国现实题材的新要求，这就促成了现代芭蕾舞剧《红色娘子军》的创作。其音乐创作的任务仍由吴祖强和杜鸣心担任，并加入当时由他指导的中央音乐学院作曲系高班学生王燕樵和青年教师施万春、戴宏威。这部具有划时代意义的现代革命题材的中国芭蕾舞剧，于1964年国庆十五周年时由当时在北京新改组的中央歌剧舞剧院进行首演，取得了更为强烈的社会反响。

1966年"文革"爆发，吴祖强与不少有才华的青年艺术家一样受到了冲击，以致在一段时间内几乎完全停止了音乐创作活动。1970年，他与黄晓和等被调入《光明日报》编辑部，任该报特设的音乐组组长，主要从事有关音乐的评论写作工作。1972年，在艺术活动稍有恢复的情况下，他被调入中央乐团任创作组组长。最初的具体创作活动是他与刘德海等共同创作了一部琵琶协奏曲《草原小姐妹》。但是这部作品写好后，被当时受"四人帮"控制的"文化组"给扼杀了。接着，他又尝试将华彦钧（阿炳）的二胡曲《二泉映月》改编为弦乐合奏曲，经过试奏大家都比较满意，并将其列入中央乐团与当时来华访问演出的美国费城交响乐团联合排练的观摩活动的项目之一。费城交响乐团指挥尤·奥曼第对这首作品加以高度赞赏，后来并通过正式途径提出希望允许列入费城交响乐团的演出节目，在美国各地演出。但是，在"四人帮"及其一伙的干预下，奥曼第的这个建议以"作曲家

本人不同意”为由被无理拒绝，并且还计划要进行内部批判。在这样的形势下，他得到李德伦的帮助很快被调回音乐学院（当时该院已被改名为“中央五七大学音乐学院”），重新从事教学工作，后又兼任该院作曲系领导小组成员。1976年“四人帮”垮台后，他的上述两部作品才得到了正式公演，前者还作为1978年美国波士顿交响乐团访华演出的曲目。后来这两部作品在世界著名指挥家小泽征尔的指挥下演出于美国各地，受到了美国听众的热烈欢迎。

“文革”结束后，吴祖强作为得到国家重点培养的中年作曲家受到了重用。于1978年2月起，他先后担任中央音乐学院领导小组副组长、副院长，1982年又升任该院院长，同时并担任文化部党组成员，兼文化部国际比赛工作小组负责人。1982年，被推选为出席中国共产党第十二次全国代表大会代表，并当选为中央候补委员。1983年，任中央音乐学院教授。1985年，被第四次全国音乐家代表大会选为中国音乐家协会的副主席兼该会音乐创作委员会主任。1986年被任命为中国文学艺术界联合会党组书记，负责筹备中国文学艺术界第五次代表大会，在1988年底召开的第五次文代会上被选为中国文学艺术界联合会执行副主席。此外，他还担任了大量的政治性和学术性群众团体的社会职务。1989年初，吴祖强担任中国人民政治协商会议全国委员会委员，并被选为常委。1991年又被选为全国政协教育文化委员会委员。

10多年来，吴祖强不得不将自己的主要精力投入于这些领导工作和社会活动。为了整个音乐事业、特别是音乐创作和音乐表演的繁荣和提高以及音乐教育的发展，他作出自己最大的牺牲（对一位已经成熟的作曲家讲来，他的宝贵的时间和精力都被占了）。但是，仅从1978年至1988年的中央音乐学院的自身建设和人才培养讲，他的成绩则是比较显著的。同时，在这10年间，在他的直接领导和组织下，先后进行了七次全国性的、涉及各种不同体裁的音乐作品评奖，推出了一批又一批思想与艺术质量均属

优秀的新创作；举办了各种各样的以青少年为主的全国性音乐表演比赛（特别是钢琴、小提琴、民族乐器、声乐等），派出了许多年轻的音乐表演人才去参加各种国际的音乐比赛，涌现出一批又一批令人欣喜的新的音乐表演人才，不断在世界乐坛上为国争光。这一切尽管还包含着许多音乐界的其他领导的努力、特别是许多音乐老师的心血，但是，从吴祖强当时所处的地位和所承担的责任讲，他个人的贡献应该说是不可抹杀的。

此外，吴祖强还对加强中国音乐界与国际音乐界的音乐文化交流和对促进海峡两岸音乐界的联系做了大量的工作，例如1986年在他的直接领导下在北京成功地举办了“第一届国际青少年小提琴比赛”。这是我国举办的首次国际音乐比赛，反应强烈。再如，在他的倡议和努力下，于1988年在美国纽约由哥伦比亚大学“美中艺术交流中心”举办了首次海峡两岸作曲家座谈会，共同研讨“中国音乐的传统和未来”。这些全国性的和国际性的以及联系海峡两岸的音乐活动，无疑都对我国音乐事业的发展和对加强国内外、海内外的音乐文化交流是十分必要的和有利的。

吴祖强在从事上述行政领导工作和社会活动的同时，仍然努力挤时间进行可能的创作实践。在这10多年间，他先后完成了琵琶与管弦乐音诗协奏曲《春江花月夜》、弦乐合奏《良宵》和《听松》、二胡与管弦乐《江河水》，以及戏剧配乐《杨开慧》、《风雪夜归人》、《复活》、《詹天佑》等。当然，从他个人的具体情况讲，他无法以更多的时间和精力投入于实际的创作活动，他只能通过他所担负的行政工作和社会活动去关心、促进整个音乐创作事业的发展。他还以音乐评论的方式，针对我国音乐创作工作所面临的各种困难和问题，坦率地提出自己的见解。例如《历史是不会重复的》、《谈第五届全国音乐作品评奖》、《唯乐不可以为伪——试谈作曲家的素质》、《冷静估计得失——在音乐舞蹈创作座谈会上的发言》等。

（二）

作为一位音乐家，吴祖强的根基是扎在作曲方面。在这将近半个世纪的发展过程中，他的创作历程大体上可以分为三个阶段，即一，“初期阶段”（1947—1958）；二，“中期阶段”（1959—1974）；三，“后期阶段”（1975—　）。

“初期阶段”，是从他进入南京国立音乐院作曲系学习开始，到他结束在苏联莫斯科音乐学院的学习为止。当然，实际上早在重庆时期，他就曾根据唐诗写过一些歌曲，并经著名音乐家张定和、盛家伦作过批改。不过，从进入国立音乐院后，他才真正将自己的主要精力集中在全面系统地学习、掌握西方音乐创作的理论、技术方面，为自己今后长期从事专业音乐创作准备条件。在这12年间，他先后创作了艺术性独唱曲《男婚女嫁自当家》、《东方有金色的太阳》、《平原万里稻花香》、《做军衣》，民歌改编曲《燕子》、《夸女婿》，无伴奏合唱曲《中国民歌七首》、《留别》（李白诗）、《无言歌》等。在器乐创作方面，他先后创作了钢琴曲《d小调前奏曲》、《伐木之歌》、《主题与变奏曲》，小提琴与钢琴《歌谣》、《小奏鸣曲》(两乐章)、《回旋曲》等。在莫斯科音乐学院时期，他还创作了一些大型作品，如《弦乐四重奏》、交响音画《在祖国大地上》、康塔塔《与洪水搏斗》，以及男声独唱、合唱与管弦乐《歌声飞向北京城》等。其中前三部作品也是他作为在莫斯科音乐学院学习的毕业作品。

《燕子》是吴祖强早期声乐创作中影响最广泛的一首作品。尽管它是民歌改编性的创作，其曲调基本保持原来民歌的旋律。但是，能否经过改编给这些朴实优美的民歌曲调增添更多的艺术魅力，这对作曲家讲来也并非是轻而易举的。吴祖强的《燕子》之所以为许多歌唱家与听众所喜爱，乃是由于他在歌曲结构及伴

奏配置上都作了精巧的艺术加工，并取得了较好的效果。他采用传统艺术歌曲的某些写法，从曲式方面将原来民歌的段落组合稍加调整，为这首民歌所写的钢琴伴奏则无论在其和声语言的风格和色彩、钢琴织体的基本性格及其变化、以及对歌声与器乐伴奏的相互关系等方面，他都处理得十分贴切、细致、有分寸感。

例77：《燕子》（见第243页）

钢琴曲《主题与变奏曲》是吴祖强早期钢琴作品中社会影响较大的一部作品。这部作品是按照欧洲浪漫主义时期典型的"性格变奏"的模式写作的。全曲由一个主题段和七个变奏（第七变奏与最后的尾声，实际上是建立在同一主题基础上的、较完整的三部结构段落）所组成。其中除了首尾两段建立在同一调性（降B调）上外，其他各个变奏均建立在各自不同的调性基础上，而且这些调性与乐曲的主调大多超出近关系调的范围。加上各个变奏除了主题的骨干音与原主题保持一定的联系外，每个变奏都有各具独特性格和音型的主题及其发展（各个变奏的音乐的长度也各不相同）。因此，这首变奏曲各个变奏之间不仅在调性、和声语言、力度、性格等方面具有鲜明的对比，整个乐曲的音乐发展也具有很强的动力性和逻辑性。当然，这首作品的音乐语言的总的风格仍然与欧洲浪漫主义民族乐派的传统存在较明显的联系。

吴祖强的《弦乐四重奏》，是我国50年代室内乐创作中成就非常突出、并且在苏联及国内都公开出版了总谱及音响的一首弦乐四重奏。该曲共有四个乐章，基本上是以欧洲室内乐传统模式写的习作，但每个乐章都写得相当精致、简练，几乎可以说没有什么多余的音符。值得注意的是，尽管整部作品的创作技法都是地道欧洲式的，但作品的主要音调及其音乐风格却透发出中国的风味、鲜明的东方色彩。其中复调式的多声处理极富民族特色，是作者早期器乐创作中成就最突出的一个典型。遗憾的是当时我国音乐界对器乐创作（尤其是对那些用洋乐器演奏的品种）、特别



燕子 啊， 你的 性情

愉快 亲切 又活泼， 你的 微笑

好 象星星 在 闪烁。

对室内重奏这一在创作上具有很大意义的品种，偏偏很不重视。因而，在相当大的程度上影响了不少作曲家(包括吴祖强在内)对继续创作这类作品的积极性。从吴祖强的艺术个性和创作技术基础讲是比较适合在这个方面进行更多的发挥的，但事实上他也对这类创作就此搁笔了。虽然，在他后期创作的多首弦乐队合奏曲中，还可以比较明显感觉到这种室内乐写作才能又得到了一定的

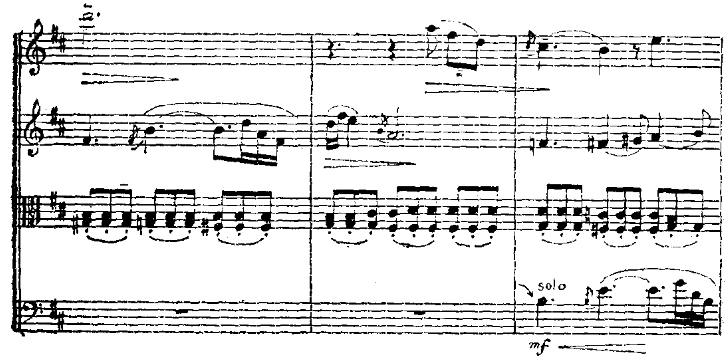
继续。

例78：《弦乐四重奏》第二乐章再现部（见第244—246页）

关于吴祖强毕业作品中的另两部大型作品，即康塔塔《与洪水搏斗》（共六段）、交响音画《在祖国大地上》（两乐章），从有关资料反映，当时演出（后者不仅在莫斯科演出过，后来还先后在北京和芬兰演出过）后曾得到各方面较好的评价。总的看，这阶段吴祖强的各类音乐创作还都与他当时的学习有一定的联系，他所涉及的面也比较宽。但是，在这些众多的作品中，还是表现出了他的一些创作个性和特色，即他是属于技术基础比较扎实、思维逻辑比较严谨、语言笔法倾向于清秀简洁、感情比较内在的抒情型作曲家。

例78：





1

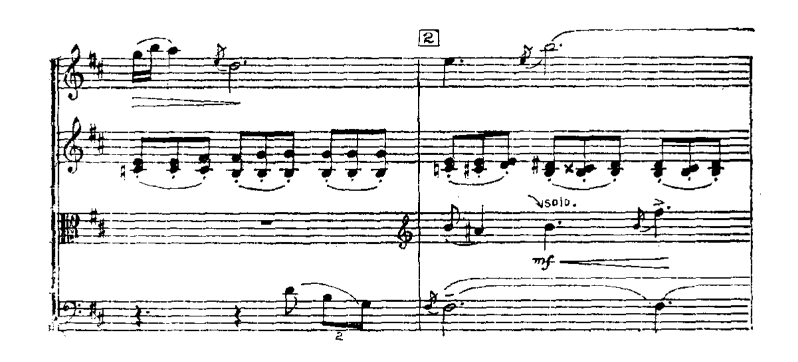
sf *p*

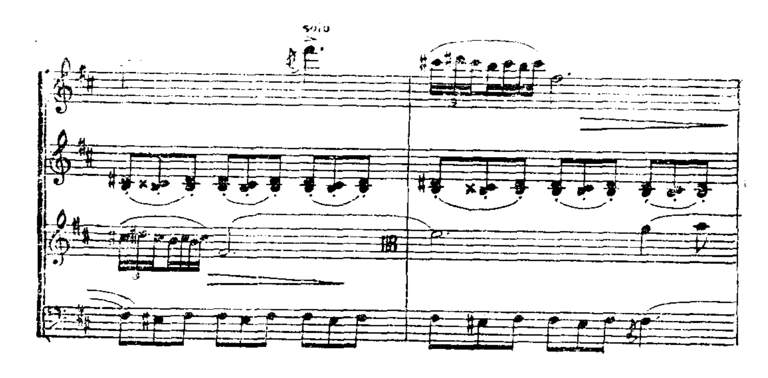
sf *p*

sf

sf

sempre





1958年吴祖强学成回国，开始在中央音乐学院从事较繁重的教学工作，并同时以一位青年专业作曲家的身份积极投入面向现实的音乐创作，进入了他的创作的“中期阶段”。这个阶段的后半，“文革”爆发，他的音乐创作活动一度被迫停顿，直到1972年被调入中央乐团创作组后，他又恢复了音乐创作的活动。但受到“左”的干扰比较明显，以致最后只得调离中央乐团，又回到中央音乐学院。因此，除了开头几年外，他是在一种从上到下都弥漫着“左”的思潮冲击的政治环境中去进行自己的创作活动的。在这10多年间，吴祖强先后完成了舞剧音乐《鱼美人》（与杜鸣心合作）、《红色娘子军》（与杜鸣心等合作），琵琶协奏曲《草原小姐妹》，小提琴协奏曲《草原新一代》，话剧配乐《费加罗的婚礼》，电影配乐《十二次列车》，以及为了满足客观需要而编写的各种各样的歌曲伴奏和完成各种应景性的创作“任务”。

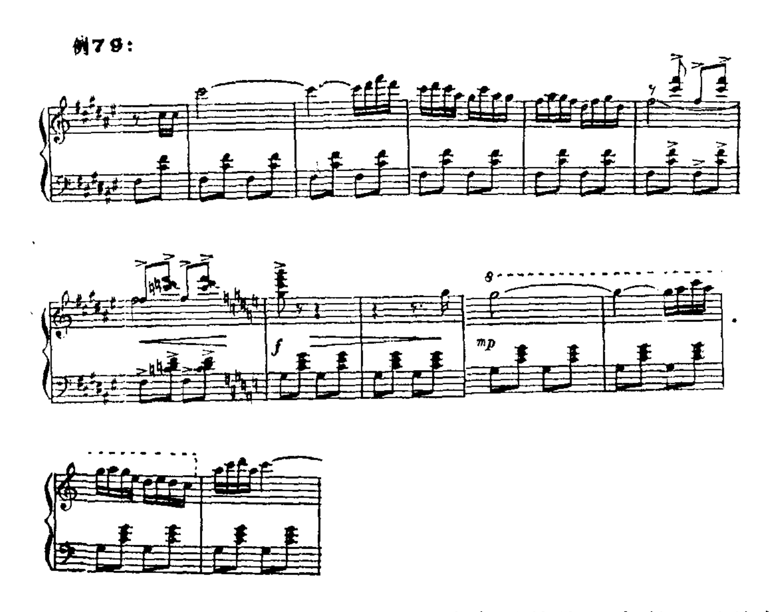
舞剧音乐《鱼美人》可以说是吴祖强和杜鸣心从苏联学习回国后最早饮誉国内外的成名之作。全剧共分三幕四场，大体的分工是序幕、第一幕第二场及第三幕主要由杜鸣心执笔，第一幕第一场及第二幕主要由吴祖强执笔。当然，在大致的分工基础上，相互间又有共同酝酿主题和间插合作的情况。而且由于他们两人都曾在苏联莫斯科音乐学院学习过，艺术气质又比较接近，

因而全剧音乐无论在技术手法、音乐风格、以及艺术气质等方面，都结合得相当完美统一。例如第一幕第一场中的《人参舞》就是他们两人合作的典型例子。

其中吴祖强所写的部分仍以其艺术思维逻辑性较强和作曲技巧比较严谨更为明显。如他所写的《鱼美人与猎人的双人舞》、《二十四个鱼美人舞》、《草帽花舞》等都具有完整统一的结构、经过周密思考的调性布局等。如在《草帽花舞》中，作曲家运用了A、B、A'的复三部结构，全曲的调性布局则是A部：升F调——>C调——>降A调——>D调、B部：F调——>C调、A'部：降B调——>E调——>C调——>升F调。这里同一个主题正是通过这些组织严密、既有对比又有统一的调性布局，使全曲音乐色彩缤纷、线条分明。

例79：《草帽花舞》的主题（见第248页）

舞剧音乐《红色娘子军》最初从1964年即开始着手创作，吴祖强当时作为这个音乐创作集体的具体负责人，主持了全剧音乐的总体设计等。全剧共有六场及序幕，其中的序幕、第一场、第四场的前半主要由吴祖强执笔，其中的第二场则是在他的直接指导下由他的主科学生王燕樵执笔写的。由于这部舞剧是取材于同名电影改编的，因此，由作曲家黄准作曲的原电影主题歌《娘子军连歌》的音调，也贯穿于舞剧的始终，成为该剧中代表娘子军整体形象的主导主题。这部舞剧音乐在作曲技法上与舞剧《鱼美人》基本是一脉相通的。但是，由于作品题材的历史现实性、剧情内容的丰富，以及剧中人物大大加多（如琼花、洪常青这两个主要人物外，还增加了小庞、南霸天、狗腿子老四、以及红军战士、娘子军指战员、赤卫队员、反动团丁等集体形象），使得这部作品在主题音调的丰富性（不仅广泛吸取各种民族民间音调，还增加了革命群众歌曲的音调）、音乐风格的戏剧性和生活气息等方面较之舞剧音乐《鱼美人》有了明显的提高和发展。可以说，舞剧音乐《红色娘子军》是我国舞剧音乐发展过程中创造性



地借鉴西方的艺术经验和继承我国民族音乐传统、表现我国现实生活的第一部里程碑式的作品。这部作品后来在“文革”期间又作了反复的修改，并列为“样板戏”之一，影响很大。但是，这后来的修改工作由于江青一伙的排斥，吴祖强没能参加。

琵琶协奏曲《草原小姐妹》（与刘德海及王燕樵合作）创作于1972年。这是吴祖强调入中央乐团创作组以后所写的第一部重要作品。如前所述，这部作品直到1976年“四人帮”统治垮台后才得到正式公演。特别经世界著名指挥家小泽征尔指挥美国波士顿交响乐团在中国、美国先后演出并录制唱片后，它在国内外乐坛上一度影响很大。以中国的传统乐器琵琶与西洋的管弦乐队相结合的创作不能说是从这部作品才开始的。早在30年代，上海一位俄籍作曲家阿夫夏洛穆夫就曾作过类似的实验。但是，那部作品后来在中国的社会音乐生活中并没有留下什么影响。而吴祖强的这部作品可以说是第一部运用这种中西相结合的形式在中国人民音乐生活中赢得广泛影响的、比较成功的作品。为了考虑到能

为更多的音乐听众所接受，吴祖强在创作上尽可能做到“雅俗共赏”，即突出主旋律在音乐形象刻画上的主导作用，适当运用标题性的创作方法，广泛吸收民族民间音调作为作品基本主题的音调基础，以及在和声语言、配器手法上尽量以大多数听众能接受的程度为限度。这部作品的音乐仍鲜明地体现了吴祖强创作思维清晰、形式结构严谨、技法简练而有分寸的一贯特色。特别是将音响、力度、音色相差悬殊的琵琶独奏与管弦乐协奏给予平衡的结合，这是不容易的。因为，在这部作品之前，也曾有人进行过类似的试探，并未取得成功。而在这部作品问世之后，此类的作品（如屈文中的琵琶协奏曲《十面埋伏》等）也相继问世。因此，可以说吴祖强的这部作品不仅丰富了人民的音乐生活，而且在促进中西音乐结合、特别是中西乐器结合的音乐创作发展上，是曾发挥了它的积极的历史作用的。

小提琴协奏曲《草原新一代》（与小提琴演奏家司徒华城合作）是由于琵琶协奏曲《草原小姐妹》写出后未能得到公演后的一部改写的作品，其基本内容和主要主题、创作构思与琵琶协奏曲《草原小姐妹》大体是相同的。吴祖强在这阶段还作了与殷承宗类似的钢琴伴唱《红灯记》的试验，以及根据现代京剧《智取威虎山》的音乐编写钢琴曲的试验。这些作品尽管后来都未能在实际的音乐生活中发挥其影响，但这些创作实践都说明吴祖强当时对通过创作促进中西音乐的结合的重视。这些创作的试验也为他后期的这一类创作积累了经验。

吴祖强的后期创作主要为两个方面，即一，根据我国传统的民族器乐文献、运用现代音乐的表现手段所作的各种改编曲，如弦乐合奏《二泉映月》、《听松》、《良宵》，二胡与管弦乐《江河水》，琵琶与管弦乐《春江花月夜》等；二，为同名话剧所作的配乐，如《杨开慧》、《风雪夜归人》、《詹天佑》、《复活》等。其他形式的作品（如钢琴曲、声乐曲等）则写得较少。而且上述作品大多写于他还在中央乐团创作组工作期间以及

回到中央音乐学院作曲系工作的前期，看来后来大量的行政领导工作和社会活动是他后期音乐创作明显减少的主要原因。

根据著名民间艺术家华彦钧（阿炳）的同名二胡曲改编的弦乐合奏《二泉映月》是吴祖强后期创作中社会影响最大的一部作品。这除了有演出上的原因（如小泽征尔将此作品作为他指挥波士顿交响乐团在美国巡回演出的曲目引起了世界乐坛的注目，并被国内外许多乐团列为音乐会的演奏曲目）外，吴祖强对原曲的深刻理解和恰如其分的创造性改编，是其主要原因。因为对阿炳这首二胡曲的改编并非自吴祖强所开始的。早在50年代就有人将此曲改编为弦乐合奏的形式，至60年代又有人将此曲改编为弦乐四重奏的形式。这两次改编虽然当时也曾赢得一定的好评和欢迎，但它们都由于过分拘泥于原曲而未能获得较长久的艺术魅力。吴祖强这首改编曲则既注意了忠实于原曲的风格和气质，又注意充分发挥弦乐合奏这一体裁的特色并赋予其应有的交响性。为此，他不仅在多声处理上给以尽可能的艺术加工，而且对原曲的结构也作了必要的变动。类似的情况还可以从吴祖强根据刘天华的同名二胡曲所改编的弦乐合奏《良宵》中看到。

《江河水》原是辽南鼓吹乐中的一个曲牌，50年代曾有人将它改编为二胡独奏曲（一般均用扬琴伴奏），60年代又被吸取用于音乐舞蹈史诗《东方红》中，从而为人们留下较为深刻的印象。如何将这首优美的民族器乐遗产与现代西方器乐演奏的形式相结合，使得它能在更为广泛的领域为世人所接受、热爱，这是吴祖强当时一系列创作活动的中心。在80年代初，他应青年二胡演奏家姜建华之约，为其在美国坦科伍德音乐节与波士顿交响乐团合作演出的需要，完成了这首以二胡独奏与管弦乐队相结合的改编曲。作为改编曲，吴祖强仍然采取以忠实原曲的面貌和精神为基本原则，对原曲的旋律进行和形式结构基本不作改动，仅仅在多声的配置和乐队的配器上作必要的艺术加工。特别在自由模仿和支声复调的运用上作得比较出色，对配器非常注意在音量、

力度、气质上都相差悬殊的庞大的管弦乐队与二胡独奏取得平衡，但又不显得表现力单薄和无光彩。

例80：《江河水》中段（见第251—252页）

琵琶与管弦乐音诗《春江花月夜》是一部具有协奏曲性的民族器乐改编曲，完成于1980年7月。这是吴祖强1972年与琵琶演奏家刘德海共同创作琵琶协奏曲《草原小姐妹》后的另一次艺术





上合作的产物（特别是有关琵琶独奏的“华彩乐段”）。这部作品主要取材于30年代上海大同乐会所编写的同名民族乐队合奏曲，而大同乐会的这部作品则又是根据琵琶古曲《夕阳箫鼓》进行改编的。因此，也可以说这次是吴祖强对该曲的再改编。吴祖强主要以原来的民族乐队合奏《春江花月夜》为基础（即对原曲的主旋律和主要段落基本未作大的改变，只是删去了原来的第八段，对原来的第九段稍作必要的调整，增加一个琵琶的“华彩乐段”，全曲连尾声仍是共十段），又综合吸收上述两部作品的特色（即既是乐队合奏，又仍突出琵琶的独奏），并再次通过中西乐器将中西不同的音乐思维结合在一起，为将这两种不同的音乐文化加以融合作出了新的努力。事实证明，在不违背我国民族音乐的总的精神和风格的前提下，大胆吸取现代西方多声作曲技法，特别是巧妙地运用自由对位和支声复调等复调的写作技巧是十分必要的、完全可取的。

例81：《春江花月夜》的有关部分（见第253页）

例8 1：



近几十年来，在中国现代的作曲家（包括一些生活在海外的华人作曲家在内）中间，已不断有人重视以我国传统乐曲为素材进行方式不同的改编性的创作。吴祖强的上述作品虽然比较强调尽可能不改变原曲的基本风格和特色，只在原有基础上运用现代的作曲技法和中西结合的表现手段（如乐器的演奏和各种传统的作曲经验等）给予必要的丰富和创新。但我认为这也是一种十分可贵的、艺术上的创造性活动。因为，这样一种对待传统音乐遗产的“推陈出新”，可能比那些主观武断式的所谓“创作”，更能为广大音乐听众所接受。遗憾的是吴祖强在这个领域的活动后来实际上中断了，他未能在这方面作出更多的贡献。

几十年来，特别是近十多年间，吴祖强尽管不得不将自己大部分时间用于行政领导工作和参与社会活动，但他始终没有放松作为一个音乐教师的职责，认真做好作曲系所分配的教学任务。他所编写的教材《曲式与作品分析》曾不断再版，成为这个学科的一本被各音乐、艺术院校所广泛采用的教材。这部教材曾于1987年获国家教委颁发的“全国高等院校优秀教材奖”。吴祖强还组织并参加了苏联著名配器专家德·罗·罗加尔-列维茨基的著作《管弦乐法》的翻译工作，此书的第一分册已由人民音乐出版社正式出版。10多年来，不管工作和会议有多忙，他仍以十分严肃认真的态度对待每一堂课和以严格负责的精神要求每一个学生的学习。因此，经他培养的学生大多技术根底扎实、艺术趣味高尚，并富于大胆创新的探索精神。其中像田丰、孙亦林、王燕樵、陈怡、张小夫、陈远林、黄多、董葵等，都是在他的直接培养下成长起来的优秀中青年作曲家。

第十五章　杜鸣心



作为中国的作曲家，如果不重视创造具有民族特色的音乐创作，其结果只能是多了一个写外国音乐的人，而少了一个我们自己的作曲家。

——杜鸣心

（一）

杜鸣心，1928年8月19日出生于湖北省潜江县。自幼在武昌上小学。在他9岁时，抗日战争爆发，他的父亲（当时在国民政府的军队内任少校营长）奉命随部队开赴上海淞沪前线。不久，他的父亲即牺牲于一次抗日战斗中。自此以后，他的家庭经济也发生了急剧的变化。他的母亲只能去做帮佣以维持生计，杜鸣心也就此失学。1938年秋，武汉失守，他的家乡也面临沦陷的威胁。

为了逃避惨遭敌人的蹂躏，他的母亲决定将其独子杜鸣心送往当地组织的“战时儿童收容所”。此后，杜鸣心就随这些战时的难童，辗转各地，最终进入了四川永川县的“战时儿童第二保育院”。

1939年，著名教育家陶行知为创办“育才学校”，在各地保育院招收具有天赋的难童。永川的“第二保育院”为此专门举办了孩子的文艺演出，杜鸣心就在那次文艺演出中被前往招生的任虹老师所赏识而进入了育才学校，开始了自己新的生活。当时的重庆育才学校是一所培养有特殊天赋的儿童的新型学校。该校的校长即著名的进步教育家陶行知。这所学校的所有经费都靠陶校长到处设法去寻求各方面的捐助。所有师生的生活都依仗学校统一解决，大家凭着一股革命热情共同做好学校的教学和一切社会活动。陶行知所以能在当时国家面临生死存亡的年代创办这样一所学校，除了依靠他个人在社会上的名望外，还与他对一切工作都紧紧依靠中国共产党组织的关心与帮助是分不开的。当时，不少重庆的著名音乐家（如贺绿汀、任光、任虹、李凌、黎国荃、范继森等）都主动热情地到学校去担任各门课的教学。杜鸣心就是在这样的条件下成长起来，并跟随这些著名的音乐家学了不少音乐方面的理论和乐器演奏技巧。由于他确实在音乐上具有惊人的天赋，他很快就成为该校音乐组的一名在钢琴、小提琴、视唱练耳、作曲等方面都比较拔尖的学生。1946年，抗日战争胜利后，杜鸣心随育才学校从重庆迁往上海郊区大场。在那里，他除了积极参与学校的各种社会活动外，也开始在校内做一些“小先生”的工作。这时，为了继续培养他，学校在有关方面的赞助下，又设法送他先后向国立上海音乐专科学校的著名钢琴教授拉查罗夫和吴乐懿继续学习钢琴。他的学习深得吴乐懿的赞赏，决定让他作为1949年初应印尼华侨文化协会邀请赴印尼访问演出的四人中国音乐家小组成员，具体担任声乐演唱的钢琴伴奏。同年夏，解放战争的形势发展迅速，上海、南京相继解放，大批爱国印尼华

侨纷纷返回祖国参加新中国的建设。杜鸣心在香港中共组织的帮助下，也直接从香港奔赴华北解放区，并被安排在北京的人民文工团（即今中央歌剧院的前身）工作，具体担任乐队的小提琴演奏员兼钢琴伴奏。

同年冬，新建的中央音乐学院在天津建立，杜鸣心即应聘为该校的视唱练耳及钢琴教师。1951年，他又作为中国音乐家代表团的成员之一，随马思聪、喻宜萱等赴捷克，参加在那里举办的国际音乐盛会“布拉格之春”。

为了更好地建设我国的社会主义音乐事业，国家曾考虑选送一批优秀的青年教师和毕业生赴苏联、东欧各国进行深造。当时，中央音乐学院是推荐杜鸣心出国学习钢琴专业的，他也顺利地通过了有关的考试。但是，在杜鸣心的内心，却滋长了一种想专攻作曲的愿望。他向当时的文化部有关领导提出了自己的想法和要求，得到当时文化部办公厅主任赵沨的支持。1954年，杜鸣心在去莫斯科的列车上，才得到正式通知已被安排在莫斯科柴可夫斯基音乐学院作曲系学习。

在那里，杜鸣心得以向莫斯科音乐学院的著名作曲教授、莫斯科大剧院院长米哈依尔·伊凡诺维奇·楚拉基学习作曲。正由于他的老师的特殊地位，他还得到了可以经常观摩大剧院排练和演出任何歌剧、舞剧的机会。这对后来杜鸣心擅长写作舞剧、电影等大型综合形式的作品可能有不小的帮助。1958年杜鸣心学成回国，在苏联学习期间他先后完成了《钢琴三重奏》、《弦乐四重奏》、交响序曲《节日》、管弦乐组曲《牛郎织女》，以及独唱曲《一个黑人姑娘在歌唱》、钢琴曲《练习曲》、《变奏曲》等。

回国后，杜鸣心仍回中央音乐学院任教，担任作曲系的专业作曲课。同年秋，他与吴祖强共同承担了北京舞蹈学校排练的大型舞剧《鱼美人》的全部音乐创作任务。这部舞剧于1959年作为向国庆十周年的献礼，在北京隆重上演。这部舞剧不仅在舞蹈的

表演上取得了巨大的成功，其充满诗情画意和绚丽多彩的音乐也得到了音乐界和文艺界的高度评价。《鱼美人》的成功，大大推动了首都文艺界对创造更多中国的舞剧的兴趣，特别对能否用欧洲的芭蕾舞形式来表现中国现实生活提出了新的要求。这就促成有关方面决定创编、排练现代芭蕾舞剧《红色娘子军》，并将其音乐的创作仍交吴祖强与杜鸣心来负责，同时加进几位年轻的作曲家(即施万春、戴宏威、王燕樵)共同合作。这部舞剧于1964年秋，由新组建的中央歌剧舞剧院在北京隆重首演。这部作品取得了比《鱼美人》更为强烈的社会反响，同时也使杜鸣心对舞剧音乐的创作发生更大的兴趣。接着剧院方面决定排练一部有关反映工人阶级斗争题材的舞剧《纺织女工》，其音乐创作的工作即完全交给杜鸣心。可是，后来由于“文革”的爆发，这部作品终于未及上演。1969年，杜鸣心被调入新成立的中国舞剧团，任其音乐创作方面的负责人。在那期间，杜鸣心与有关作曲家又共同完成了舞剧音乐《沂蒙颂》。

1976年“四人帮”的统治被粉碎后，杜鸣心又调回中央音乐学院作曲系主要从事作曲教学，同时继续抓紧进行创作实践。为了表示粉碎“四人帮”后人民的欢乐，他及时创作了管弦乐《青年圆舞曲》。与此同时，他还创作了歌曲《请允许》（柯岩词），以表示对以周总理为代表的老一代无产阶级革命家的怀念和歌颂。自此以后，杜鸣心的音乐创作重点开始转移到交响音乐方面，先后完成了交响诗《飘扬吧！军旗》、交响音画《祖国的南海》、《青年交响曲》、交响幻想曲《洛神》、《第一小提琴协奏曲》、《第一钢琴协奏曲》、《长城交响曲》、《第二钢琴协奏曲》、《第二小提琴协奏曲》等，以及为《原野》、《伤逝》、《李四光》等电影和《报童》、《唐人街的传说》等话剧写了配乐。其中有些作品是专门为1982年、1988年香港举办他的个人作品音乐会所创作的。

1983年杜鸣心被提升为中央音乐学院作曲系教授，1984年，

他又兼任中央音乐学院作曲系主任。1986年2月，杜鸣心还应美国“特拉华州国际人民对人民友好组织”的邀请，专程赴美国进行友好访问，并出席在华盛顿肯尼迪艺术中心对他的《小提琴协奏曲》的盛大演出，受到了美国人民和当地华侨的热烈欢迎。国家于1991年起给予他终身特殊津贴的荣誉。

（二）

杜鸣心的音乐创作实践开始是比较早的，在育才学校学习时期(主要指抗日战争后期)他就自发地写了一些歌曲。《看谁功劳高》是他的第一首创作歌曲，歌曲表达了他对著名教育家、育才学校的校长陶行知发自内心的崇敬。之后，他又先后写了《新山歌》、《怀乡曲》、《薪水是个大活宝》等。特别是后者，是一首揭露批判当时反动统治的、民歌风的讽刺歌曲，曾在当时“国统区”的进步音乐运动中有过一定的影响。但是，杜鸣心当时还没有朝着专业作曲家的方向发展，他当时的专业方向是音乐表演、特别是钢琴演奏。可以说，直到50年代他在中央音乐学院任教期间，音乐创作对他讲来还只是作为一种业余的爱好。在苏联莫斯科音乐学院的学习，是杜鸣心走上专业创作的真正起点。他在苏联5年的学习期间，先后创作了《钢琴三重奏》、《弦乐四重奏》、钢琴独奏《练习曲》、艺术歌曲《一个黑人姑娘在歌唱》、及管弦乐《交响序曲“节日”》等一系列不同形式的作品。当然，这些作品大多带有习作的性质，其中在社会上发生实际影响的作品主要是钢琴独奏《练习曲》、《变奏曲》和歌曲《一个黑人姑娘在歌唱》。

1958年杜鸣心从苏联学成回国，他开始以一位专业作曲家的身份登上乐坛。从这时起至1976年“文革”结束，可以说是杜鸣心创作生涯的“中期”，亦即开始进入他音乐创作的成熟阶段。这阶段他的创作的主要体裁即舞剧音乐，先后参与了舞剧音乐

«鱼美人»、«红色娘子军»、«纺织姑娘»（未公演）、«沂蒙颂»等作品的创作。由于当时的历史条件，这些作品大多是采取集体创作的方式，但是，杜鸣心都是这些创作集体中的重要骨干。除此以外，他还创作了大合唱«人民英雄纪念碑»、管弦乐«洪湖赤卫队组曲»、以及电影音乐«以革命的名义»等，但这些作品的意义和社会影响均不如上述舞剧音乐。

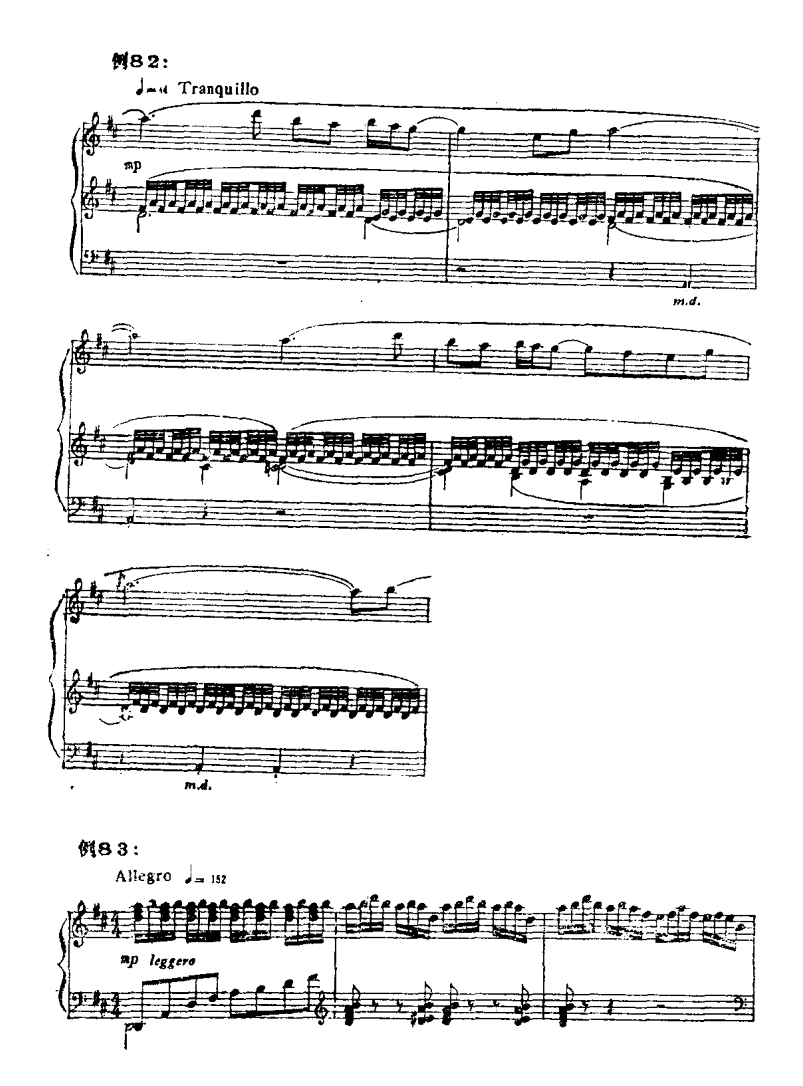
舞剧音乐«鱼美人»（与吴祖强合作）是我国50年代以来第一部具有重大影响的舞剧音乐，也是杜鸣心的成名之作。整个舞剧音乐的总体设计和全面布局是他与吴祖强共同商量、相互合作的结果，其中“序幕”、“第一幕第二场”、“第三幕”的大部分主要由杜鸣心执笔（包括“鱼美人独舞”、“猎人独舞”、“水草舞”、“珊瑚舞”、“婚礼场面舞”等已脍炙人口的段落）。从这些音乐中已显示出杜鸣心非常善于以简洁生动的笔调、刻画剧中人物的性格（如“鱼美人”的主题）以及刻画各有特色的性格舞和场面舞（如“水草舞”、“珊瑚舞”、“婚礼场面舞”等）。

例82：«鱼美人舞»主题（见第261页）

同时，在这部作品中也显示了杜鸣心的创作个性和特色，即音乐语言优美如歌、充满诗意，艺术气质委婉抒情、明朗纯净，作曲技法（尤其是配器）纯熟简练、比较注意发挥传统的特色。

例83：«珊瑚舞»主题（见第261页）

舞剧音乐«红色娘子军»（与吴祖强、戴宏威、施万春、王燕樵合作），最初完成于1964年，于1965年首演于北京。在当时这个创作集体中无疑杜鸣心与吴祖强是其主要骨干，发挥核心领导的作用。杜鸣心主要执笔其中的第四场后半、第五与第六场之间的“过场”、以及整个第六场。此外，剧中几个主要人物（如洪常青、南霸天）的主导主题，以及插曲“万泉河水清又清”等也主要是杜鸣心所写的。在这部作品的创作中，杜鸣心对人物性格的刻画和场景的描绘都写得相当成功，并且对如何配合舞蹈动作的要求、通过新的音乐语言（特别是新的音调、节奏、和声配置



和调性布局等)表现现代革命斗争的题材作了成功的探索。如第五至第六场之间的“过场”和第六场第三段“洪常青英勇就义”都写得相当生动，给人留下了较深刻的印象。另外，这部舞剧后来在“文革”期间所进行的作品定稿和配器及后来改为“钢琴谱”

的工作，全部是由杜鸣心所完成的。

例84：《红色娘子军》吴青华的主题（见第263页）

1976年10月“文革”结束后，杜鸣心又回到中央音乐学院作曲系主要从事作曲教学，这标志着他的创作生涯又揭开了新的一页，即进入其最重要的“后期阶段”。在这个阶段中，他改变了原来以写作舞剧音乐为主的倾向，逐步将写作的重心移向交响音乐这个新的领域。在这10多年间，他除了在中央音乐学院担负比较繁重的教学工作外，还先后完成了管弦乐《青年圆舞曲》（1977）、交响诗《飘扬吧！军旗》（1977）、交响音画《祖国的南海》（1978）、《青年交响曲》（1979）、交响幻想曲《洛神》（1981）、《第一小提琴协奏曲》（1982）、管弦乐《秋思》（1982）、小提琴与管弦乐组曲《新疆之旅》（1984）、《第一钢琴协奏曲“春之采”》（1986）、《长城交响曲》（1988）、管弦乐《节日序曲》（1989）、《第二钢琴协奏曲》（1990）、管弦乐《节日序曲第二》（1991）、《第二小提琴协奏曲》（1993）等14部交响音乐作品（其中还有一部以苏联歌曲改编的管弦乐组曲未算在内），可以说平均每年写作一部。除此以外，在这阶段杜鸣心还为不少电影（包括话剧）创作了配乐，如由他独立创作的此类作品先后有电影音乐《波涛滚滚》（1979）、话剧配乐《唐人街的传说》（1979）、电影音乐《伤逝》（1980）、电影音乐《透过云层的霞光》（1980）、电影音乐《原野》（1981）、以及《中国奇观》（为美国迪斯尼乐园所拍摄的环幕电影所写，1982）；与人合作的先后有电影音乐《报童》（1978）、《大地之子》（1982）、《张铁匠浪漫史》（1982）、《双雄会》（1984）、以及《谁是第三者》（1987）（其中有三部是与张丕基共同合作的），共11部，也几乎每年一部。此外，他还创作了钢琴组曲《海南之恋》、室内乐《水乡吟》、独唱歌曲《捎个梦儿回家乡》、声乐套曲《慈禧太后》等。在一边进行教学、一边从事创作的情况下，在短短的10多年间，杜鸣心完成了如此众多的大型

例84：



创作，这样旺盛的创作欲望和创作热情在中国现代的作曲家中是少见的。

交响音画《祖国的南海》是杜鸣心在交响音乐创作方面第一部值得注目的作品，也是他于1978年赴海南岛和西沙群岛深入渔民生活的产物。全曲共分四个乐章，即一，“日出”；二，“渔汛”；三，“月夜”；四，“波涛”。显然，这是一首典型的标题性交响音乐作品，作曲家力图通过对这四个不同生活场景的形象刻画，借景抒情地反映祖国南海的壮丽新貌以及南海人民的安定生活和乐观心情。

交响幻想曲《洛神》是杜鸣心为香港举办他个人作品音乐会而创作的一部交响音乐作品。该作品完成于1981年，首演于1982年香港荃湾会堂。这部作品取材于我国古代浪漫主义文学名著

《洛神赋》，同样，作品的重心并不在写景，而在抒情，即抒发两位主人公陈思王（曹植）与洛神的不同性格和心情，表现他们偶然邂逅到被迫分离的感情变化过程（即从原来的忧郁、孤独——相互倾心的喜悦和欢乐——不得不分离的悲痛——到最后的忧郁、孤独和思念）。因而，作品的音乐结构是奏鸣性三部结构，即第一部为陈思王和洛神的主题的分别呈示，第二部为这两个主题的复调性的结合和展开，第三部及尾声为第一部的变化再现。这部作品的艺术构思与俄罗斯作曲家波罗金的交响音画《在中亚细亚草原》比较接近，但是，作品的音乐风格则是中国的，作品的艺术技巧也较之有明显的提高。例如在《洛神》开始的引子中作曲家为了增添乐曲的幻奇性和表现陈思王的郁闷心情，他大胆借鉴了现代多调性作曲技法，将三个层次不同调性的和弦叠置在一起。

例85：《洛神》引子开始（见第265页）

《青年交响曲》和《长城交响曲》是作曲家创作的两部多乐章标题性交响套曲，两者在时间上相差将近十年。这两部作品在艺术风格上比较接近，即都是以传统的四个乐章的结构所组成，每个乐章都有概括性的文字标题作必要的提示，但作品的音乐并没有任何情节性的描写和场景性的描绘。可以说，这里所体现的标题性比较接近贝多芬的标题交响乐，而与柏辽兹的标题交响音乐则有明显的不同。从作品的作曲技巧上讲，前者较之后者显得单薄；从作品的艺术内涵讲，则后者较为深沉持重；但是，从作品的艺术气质和风格讲，似乎后者反而不如前者那么接近于杜鸣心的一贯风格和个性特色。

杜鸣心创作了两部小提琴协奏曲和两部钢琴协奏曲，它们基本上都属于无标题的交响音乐（其中的《第一钢琴协奏曲》曾用过"春之采"这个标题，但这个标题是作品完成后为了出版而后加的）。在这四部协奏曲中以他的《第一小提琴协奏曲》和《第一钢琴协奏曲》实际影响较大。《第一小提琴协奏曲》是他专门

例85：



为了香港有关方面举办他的个人作品音乐会而创作的，写于1982年，由日本著名女小提琴演奏家西崎崇子及香港交响乐团在香港荃湾会堂首演。这部作品虽仍袭用欧洲古典协奏曲三乐章的套曲结构，但在其音乐的风格上却表现出浓郁的民族特色和杜鸣心个人那种重视突出主旋律和偏好优美如歌的抒情性。为此，杜鸣心在创作技巧上也表现出在尊重传统的基础上进行必要的创新，如第一乐章的音乐他改变了传统的双呈示部的写法，而写了一个非常抒情而缓慢的小提琴的独奏引子和一个短小的华彩乐段作为全曲的开始，然后紧接乐章的主部主题。这个主题在第三乐章的尾

声又作了再现，使得全曲首尾呼应，进一步突出了作品的抒情气质。此外，在作曲技法方面，杜鸣心仍然一方面继续坚持以传统的调性作曲法作为作品的基本风格，但另一方面他也有意识吸取西方现代多调性的创作思维，一再运用三和弦、七和弦、九和弦的平行进行，运用双重调性的和弦叠置，形成了在调性音乐基础上的多调性复合功能的和声效果。

例86：《第一小提琴协奏曲》第一乐章的有关乐句



《第一钢琴协奏曲“春之采”》创作于1986年，于1988年香港举办杜鸣心第二次作品音乐会中首演。这部作品也是基本采取传统的古典协奏曲的模式，运用三个乐章的奏鸣套曲结构和以调性音乐的作曲技法为基础的。这部作品的音乐比他的《第一小提琴协奏曲》内涵更丰富而结构更精练。作品的第一乐章气势宏伟，第二乐章深情凝练，第三乐章热情奔放，但是整个套曲的音乐似乎建立在第一乐章的主部主题的基础上，甚至可以说是建立在形成主部主题的四个骨干音的基础之上。另外，作曲家对复调手法的运用也比其《第一小提琴协奏曲》更为突出了。如第二乐章的主要主题的两个乐句正是彼此形成复对位的应答关系，加上他在和声上又适当地运用了调式和声的进行，更给人留下深刻的印象。

《第二钢琴协奏曲》是杜鸣心试图吸取西方现代音乐创作技术的第一部重要的作品，完成于1990年。这部作品的基本主题（也即其第一乐章的基本主题）是由一个“十二音”的音列所组

成，但是，他并没有按“十二音序列”的技法，而是为了便于给这个主题作多调性的结合奠定基础。另外，这个核心音列的头四个音 so-re-fa-do，又成为贯穿全曲三个乐章的中心音调。因此，这是一首在音乐内在逻辑上非常严谨的大型钢琴协奏曲。

例87：《第二钢琴协奏曲》第一乐章的主题音高序列

《第二小提琴协奏曲》是作曲家取意于“庄 周 梦 蝴 蝶”的题材，表达“人生如梦、梦如人生”的哲理性的大型器乐创作，完成于1993年。虽然在作品的结构上作者仍采用传统三个乐章的模式，但是，在作品的音调上对多调性和泛调性的运用比他过去的作品运用得更为自由、更为广泛了。这部作品的基本主题的前半为小提琴独奏的一个“十二音”的音列，后半为乐队演奏的对这个音列的“对应”。同样，作者仍没有按照“序列作曲法”的要求来写。



还应指出，杜鸣心的这些协奏曲的创作在发挥独奏乐器（小提琴、钢琴）的演奏技艺方面也是比较突出的。他不仅自己在钢琴演奏上具备很深的功底，他对小提琴的演奏也有过相当水平的实践经验。因此，这些作品不仅丰富了我国小提琴协奏曲和钢琴协奏曲的文献，而且在推动中国的小提琴和钢琴的演奏、教学上也发挥了它们的积极作用。

杜鸣心不仅在自己的创作实践上取得了惊人的丰硕成果，而且在他几十年的作曲教学工作上也作出了令人刮目的成绩。归结他的作曲教学有如下三点值得注意：

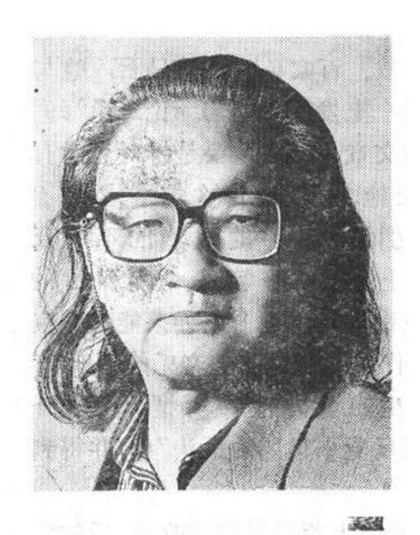
1，“打好基础”——他总是把引导学生掌握基本作曲技法作为这门课的重心。他讲究乐曲结构的合理性，旋律进行的流畅性，和声连接的逻辑性，以及乐曲织体的简练、切合内容的要求；同时他要求学生在写作中力求集中表达乐思，尽可能剔除多余的枝节。

2，“亲自帮助修改”——特别对初学的学生，他总是启发他们理解怎样写较好，怎样写较差，问题在什么地方，并且亲自动手修改与学生自己所写的作“比较”，进行有针对性的讲解，让学生逐渐提高作曲的技能。

3，“想办法、找出路”——帮助学生设计有关乐曲结构、旋律写作、和声进行、复调配置和配器的各种难题。

由于杜鸣心在作曲教学上的丰富实验和突出成就，几十年来，在他的直接培育下不少学生后来都成长为各个地区颇有影响的作曲家，例如郑秋枫、马辉、郭石夫、王立平、屈文中、张丕基、瞿小松、叶小刚、姚盛昌等。近年来，又有一批有才华的作曲家出自他的门下，如徐沛东、温中甲、李滨扬、王黎光、向民、陈岗等等。

第十六章　汪立三



我是拥护“拿来主义”的，我赞成鲁迅先生说的“吃螃蟹”的精神。比如像十二音这个体系这个螃蟹就未尝不可以吃吃。艺术中本无万能的技法，也无绝对禁用的技法，一切取决于得当与否，各种技法都具有不同的特点。

但作为一个中国作曲家，我感到借鉴外国的东西不是为了寄人篱下当某家某派的附庸，而是为了多点本事，最终还是贵在以自家面目自立于世。

——汪立三

（一）

汪立三，原籍四川，1933年3月24日出生于湖北武汉市的一个书香门第。1937年抗日战争爆发后，他随家迁居四川成都，并在那里的教会学校中接受基础教育，从而培养了他对西方文化、特别是音乐、美术等文学艺术的爱好。1948年汪立三考入四川省立艺术专科学校音乐科，主修钢琴。在那里他开始参与在党领导下的进步学生运动。1951年他以优异的成绩作为插班生考入中央音

乐学院华东分院（即今上海音乐学院）作曲系，师从桑桐、丁善德等教授及苏联专家阿尔扎玛诺夫。同时，他仍继续认真学习钢琴。1953年，他创作了钢琴曲《兰花花》，表现出自己突出的创作才能、并赢得了音乐界的注目。此曲曾流传全国、并走向世界，几十年来一直被列为各音乐院校钢琴教学的教材和音乐会的演出曲目。1957年，他又以《小奏鸣曲》获上海音乐学院钢琴曲创作比赛一等奖。当时，汪立三曾是上海音乐学院的作曲系团支部书记，是一个品学兼优的好学生。

1957年春，为了响应"百花齐放、百家争鸣"的号召，他与刘施任、蒋祖馨联名在《人民音乐》上发表了题为《论对星海同志一些交响乐作品的评论问题》的文章。该文主要是针对当时有篇关于冼星海交响音乐的评论文章他们认为不够实事求是而写的"争鸣"，因而文章发表后曾引起音乐界的强烈的不同反响。后来，他们又在《人民音乐》上发表了一篇进一步探讨的《对一些问题的澄清和答复》。应该说，这场讨论如果能够健康地进行下去，是会对我国的音乐创作、特别是交响音乐的创作产生有益的影响的。但是，在同年发生的全国性的所谓"反右斗争"中，他被错误地定为"汪立三反党小集团的头头"，并得到了不公正的组织处理。

1959年，汪立三被送往黑龙江的北大荒进行劳动改造，后被安排在佳木斯合江农垦局文工团内工作。在那里除参加农业劳动外，在演出中他又弹伴奏，又拉小提琴，还担任指挥等，工作异常积极。在那期间，他还先后为文工团的演出创作了歌曲《北大荒的姑娘》，舞蹈音乐《跳鹿》等作品。1963年，他被调入哈尔滨艺术学院音乐系，担任作曲、复调教学。当时，为了"哈尔滨之夏"音乐会，他创作了钢琴、民乐与朗诵《非洲战鼓》，钢琴曲《我们走在大路上》，小歌剧《游乡》等作品。1965年，哈尔滨艺术学院并入哈尔滨师范学院（即现在的哈尔滨师范大学）艺术系，他继续在那里任教。

“文革”结束后、特别是党的“十一届三中全会”之后，汪立三被错误定为“右派”的问题才得到彻底的“改正”。1979年，他应邀参加了第四次全国文艺界代表大会和第三届全国音乐家代表大会，并当选为中国音乐家协会理事、中国音乐家协会黑龙江分会常务理事。同时在哈尔滨师范大学被提升为副教授。“文革”的结束，也大大调动了汪立三的音乐创作热情，他先后创作了钢琴曲《兄妹开荒》(1977)、《叙事曲——游击队歌》(1977)、钢琴组曲《东山魁夷画意》(1979)、《李贺诗两首——“梦天”、“秦王饮酒”》(1980)、《二人转的回忆》(1981)、前奏曲与赋格曲集《他山集》(1981)等。

1985年，汪立三在第四次全国音乐家代表大会上被选为中国音乐家协会常务理事、后又在省内被选为中国音乐家协会黑龙江分会主席，黑龙江省文联副主席等。1986年他又被任命为哈尔滨师范大学艺术学院院长、并晋升为正教授。

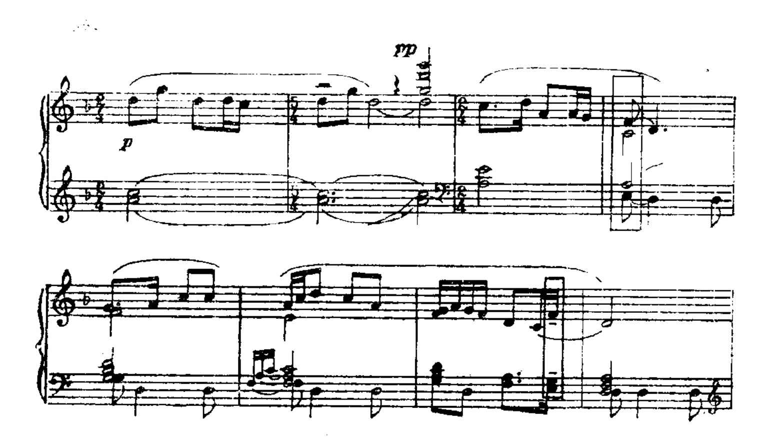
(二)

由于汪立三生活道路的曲折，特别在他精力最旺盛的青年时期历经坎坷，他不可能以主要的精力投入自己的创作活动。80年代以来，大量的行政领导工作和社会活动，客观上又使他无法集中精力从事更多的音乐创作。因此，他的创作数量比较小，他的创作领域也比较窄，他把自己的创作热情主要仅投入于钢琴独奏的领域。

钢琴曲《兰花花》是汪立三第一首显露自己创作才能的作品，作于1953年，当时他仅是上海音乐学院作曲系的一个低班学生。这首作品是以陕北民歌《兰花花》的内容作为创作构思的基本素材，并以民歌的曲调作为基础、运用变奏性的原则进行创作的。但是，作曲家并不是简单地去套用西方这种传统的形式，他以原民歌所叙述的内容，作为对原曲调进行变奏处理的内在依

据，对全曲作出新的完整的创作构思。因此，这首作品在其内容的充实性和形象的丰富性上，都超出于原来的民歌。汪立三以自己的大胆创新精神将这首作品写成为一首抒情性和悲剧性的大型叙事曲。这是他不同于当时人们所写的变奏曲的具体表现。此外，在作曲技法上，汪立三为了表现作品所包含的强烈的戏剧冲突和情感内容，他大胆地运用了当时其他作曲家所不太敢用的、不协和的和声以及调性转移。但是，他仍然很重视作品的民族风格和浓郁的地方色彩。对钢琴表演的技巧的发挥，也作到了不落俗套。

例88：《兰花花》的有关乐句



钢琴曲《小奏鸣曲》是汪立三50年代最突出的一首代表作，完成于1957年。全曲共分三个乐章，即1，“在阳光下”；2，“新雨后”；3，“山里人之舞”。这是汪立三为当时上海音乐学院附属音乐小学的教学需要而创作的。因而，作品的形象具有青少年那种淳朴、天真、明朗、朝气勃勃的特点，在钢琴织体的写法上也力求简洁、清晰、灵活，以适合于青少年演奏的要求。但是，这首作品在作曲技法上（特别是对现代多声技法的运用）比《兰花花》有了明显的提高，作品的风格也更新颖了。例如，

在第一乐章主部主题中，他让钢琴织体及和声大段保持不动，任由主题旋律自由运动。这种写法在传统的奏鸣曲中是少见的，但在现代西方作品中则比较常见。当然，汪立三这种情趣很可能来自我国某些民间器乐曲(如《百鸟朝凤》)。这首作品只有第三乐章是以一首四川的民歌曲调作为素材，其他两个乐章都没有具体引用哪一首现成的民歌，但是，由于作者特别重视民族音调在多声音乐中的融会贯通，因而，整个作品的风格仍具有明显的民族特色。另外，这首作品三个乐章的标题其实是作者在出版前才加上去的。它们只是对各个乐章的基本性格和基本情趣作可供听众（也包括演奏者）想象的提示，并非作者构思的原始依据。所以作品主要从本质上讲，仍属于非标题性的音乐。

例89：《小奏鸣曲》第一乐章主部



在“文革”结束后汪立三所写的一批作品中，以他根据日本现代著名画家东山魁夷的绘画所写的一套组曲《东山魁夷画意》最先引起人们的注目。汪立三自己就是一位很懂美术、并能自己动手绘画的音乐家。他选择这个题材进行创作，不仅表明他个人对绘画的爱好和力图将自己从绘画中所获得的印象通过音乐的形象表现出来，而且还表现了他对这位学贯东西、致力于创造现代

日本民族绘画的东山魁夷的敬仰。整个组曲共分四个乐章，即1，“冬花”；2，“森林秋装”；3，“湖”；4，“涛声”。作者在这部作品中没有过多地去考虑如何写景，而是着重从东山的绘画中获取灵感去表现一种带有新的意境及作者自己的感受。例如在“冬花”中，作曲家运用富于日本特色的、带有两个半音进行的五声音阶“都节调式”，同时在音乐织体上运用了建立在同一主题基础上各种不同的复调模仿（特别是扩大模仿和缩小模仿），造成几个线条的旋律不平衡地交错进行而出现晶莹错落的音响，表现出一种在平静、冷凝中所透发出的美。以这样的构思来表现东山魁夷绘画所特有的高雅、深邃的情调，真是非常富于诗意的。

例90：“冬花”主题呈示（见第275页）

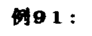
在“森林秋装”和“湖”中，作曲家也只是通过对都节调式的运用使作品的音乐穿上一身日本的服装，而没有具体引用任何一首具体的日本曲调。但是，在“涛声”中则情况有所不同。“涛声”是取材于东山为奈良唐招提寺所画的一幅描写我国高僧鉴真和尚东渡日本的障壁画。这里不仅有日本的风光，还熔铸了中国的因素——鉴真的崇高精神。在这幅绘画中，东山没有具体画出鉴真的形象，只是以大篇幅的汹涌波涛和远方的崇山峻岭来表现这位为中日文化交流作出巨大贡献的伟人。这幅画放在专门纪念鉴真和尚的招提寺里，人们很自然会从画面联想到鉴真的事迹和鉴真精神等。但是，作为独立的音乐作品，就不能仅仅拘泥于原来的画面，就要作曲家根据作品题材的内涵有所补充、有所发挥。显然，这种标题性创作构思的理解，汪立三是从穆索尔斯基、德彪西、拉威尔的作品中得到启发的。如在“涛声”中，他加进了表现寺庙钟声的音块，又加进了象征鉴真形象的、建立在五声音阶基础上的中国佛曲《目莲救母》的音调，再加上建立在不同调性加以叠置的、以日本“都节调式”所构成的音型织体，象征东瀛扶桑的、壮丽的汹涌波涛。成功地展现了一幅气势宏伟、庄严肃穆，



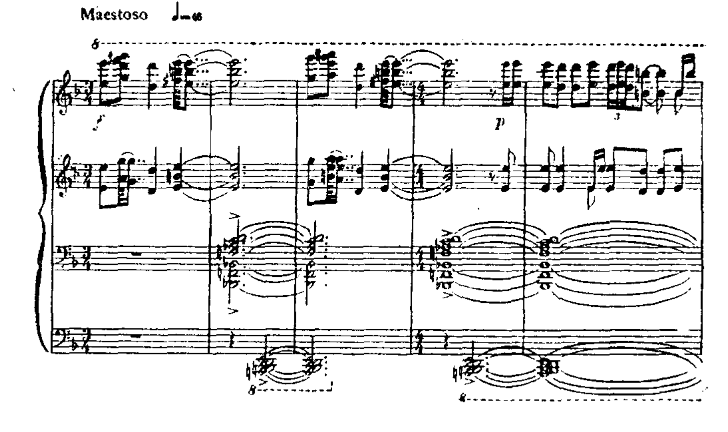
而又形象生动、色彩对比鲜明的音画。因此，东山魁夷本人听了此曲后，给汪立三写信说：“您对我作品的理解之深，使我十分钦佩。”日本现代音乐协会委员长广濑董平教授也对此曲作出了高度评价，称之谓具有世界性的、富于创新精神的“杰作”。

例91：“涛声”开始的主题及中段的主题音型（见第276页）

汪立三在这部作品中不仅对全曲和每个乐章均加上了文字性的标题，还在每个乐章附一首作者自写的题诗。如“冬花”的题诗是：“沉寂、冷清……／一棵银白色的大树／晶莹璀璨，／它那搓栎繁密的枝柯／在寒光中／唱着生命的歌。”“涛声”的题诗是：“古老的唐招提寺啊！／我遥想／一苇远航者的精诚，／似闻天风海浪／化入暮鼓晨钟。”显然，汪立三是依据标题性的原则



例91：





进行构思的，但这里所体现的标题性已与《兰花花》那种浪漫主义的标题性不一样了。这里所体现的标题性更接近于印象派式的标题性，它的和声语言、织体写法也更接近于印象派，却又富于哲理性的求索而不同于印象派，这在中国钢琴音乐中是不多见的。

前奏曲与赋格曲集《他山集》是汪立三钢琴作品中另一部

重要的代表作，也是我国80年代钢琴作品中的一部力作。全曲由五首带标题的前奏曲与赋格曲组成，即 1，升 F 商调“书法与琴韵”； 2， A 羽调“图案”； 3，降 A 徵调“泥土的歌”； 4， G 角调“民间玩具”； 5， F 宫调“山寨”。同样，汪立三在每个乐章前也附有提示性的题诗。这部作品的标题所以称为《他山集》是借意《诗经》中“他山之石可以攻玉”这句话，力图通过借鉴比较古老的欧洲复调音乐体裁和与之相适应的复调风格的作曲经验，同中国的民族音调、中国的生活现实、以及中国传统的文化神韵相结合，用以发展中国现代的复调新风格。这一点，汪立三曾借为第一乐章所写的短诗中就曾附带表达了这个意图。他说：“我想登上另一个山头去回顾、去瞻望。／那激荡的是线条吗？／那沉吟的是音响吗？／正如在古老的中国艺术里／我看见上下求索的灵魂、升华的灵魂。”

例92：《他山集》中“书法与琴韵”的两个主题(见第278页)

当然，这种基于中国宫调系统的复调套曲不能说是起始于汪立三，早在60年代初，作曲家罗忠镕已作过类似的尝试。但是，从作品内容的深度和广度、以及作品规模和技术水平上讲，汪立三的作品无疑是较之又前进了一大步。从作曲技法上讲，《他山集》与《东山魁夷画意》没有太大的差别，但后者用了更多的多调性与线形对位。

除了上述的钢琴作品外，汪立三在“文革”后还创作了一些其他钢琴独奏曲。其中像他根据李贺诗词所写的两首作品“梦天”和“秦王饮酒”，是他有意识借鉴西方现代的“十二音序列”作曲法来表现蕴涵在我国这位天才诗人的诗篇中的特异的神秘气质。为了要使作品具有一定的民族色彩，汪立三有意识地在十二音序列中融入五声性音调。关于这一点，汪立三曾作了具体的说明：“我挑这个曲子来供发表也就是想表一个态——我是拥护‘拿来主义’的……因此，我对那些舶来品总是想通过创作去探索其与民族音乐结合的可能性。这个结合在十二音体系的条件下是

例92：



较为困难的，但并非不可能……总之，调性是解体了，调式亦不复存在。可是，音乐的民族气质一定会和调性、调式共存亡吗？不一定的，新的条件下的音乐风格对民族传统还可以'遗貌取神'。"在80年代初，汪立三就进行这样的创新，是比较大胆的，而且比后来的所谓"新潮派"要早得多。

另外，钢琴曲《兄妹开荒》和《二人转的回忆》都是他有意识以中国民族民间音乐为素材而写的改编性的艺术作品。在这些作品中，他不仅认真考虑如何用西方多声的作曲方法表现在这些民间音调中所包含的民族情趣，还对通过不同音响的结合来表现陕北和东北的地方色彩作了大胆的探索。

汪立三不仅在具体的音乐创作上表现出他的艺术上的深思熟虑，他还在一些文章中发表过不少有关音乐和音乐创作的、颇

具启发意义的艺术见解。这些见解除了他年轻时期针对有关冼星海交响音乐作品的两篇争鸣性质的论文（即上述他与刘施任、蒋祖馨合写的文章）外，主要是《在全国交响音乐创作座谈会上的发言》（刊于《人民音乐》1983年第四期）、《新潮与老根》（刊于《中国音乐学》1986年第三期）、《海边卖水及其他》（刊于《人民音乐》1986年第十期）以及《中国新音乐与汉语特点有关的若干理论与实践之回顾》（刊于香港大学亚洲研究中心刘靖之博士所编的《中国新音乐史论文集》第四集“回顾与思考”，1992年）。

综上所述，汪立三是我国50年代成长起来的一位富于创新精神，又忠于艺术、敢于直言的作曲家。他的这些艺术品质在过去“左”的路线冲击下，使他被迫走了一条历尽曲折坎坷的生活道路，他的才华长期被压抑、被局限。但是，这些也反过来给了他生活的磨练、意志的考验以及不同寻常的艺术积累。这些都凝结在他为数不多的、富于创造性的钢琴作品中。他终究为中国的近现代音乐史的发展作出了难能可贵的贡献。

第十七章　屈文中



我坚信，五十年、一百年后，中国音乐一定会以她耀眼的光芒展现在世人的面前。因此，我觉得每一个中国的音乐家，都应该担起发扬自己民族音乐的任务。

——屈文中

（一）

屈文中，原籍四川荣昌县，1942年农历8月15日出生于广西桂林的一个知识分子家庭。他的父亲屈宏智是国家测绘局的高级工程师，他的母亲黄茂薇是会计师，他的叔父屈楚、姑父刘川都是著名的剧作家，他的婶婶王品素、姑母屈曼玲分别为上海音乐学院和南京艺术学院的声乐教授。

屈文中就是生长在这样一个典型的知识分子的家庭，从小就受到音乐、文艺的熏陶，并显示其出众的才华。1947年他随其家庭

迁居北京。在小学期间他就曾自己写作过几首儿童歌曲，其中一首《早早起》曾在当时的小学中广泛流传，并得到了著名作曲家郑律成的赞赏。1952年（10岁），他开始跟随儿童作曲家谢白倩学习作曲。1953年入北京第五中学读书，开始认真自学钢琴和音乐理论。1960年他考入中央音乐学院作曲系，是那一届同班中年龄最小的一个学生。在中央音乐学院学习期间，他曾先后师从江定仙、萧淑娴、陈培勋、杜鸣心等著名作曲家，受到了系统坚实的专业音乐教育和音乐技术的训练。在这六年的学习期间，曾写过艺术歌曲、钢琴曲、小提琴曲、管弦乐曲等习作，其中以其钢琴曲《湖南民歌赋格曲》引人注目。在音乐学院学习期间，他又在院、系的统一领导下远赴祖国各边陲山村，去进行实地采风，领略祖国大好河山及深藏在民间和人民生活中的民族音乐宝库。这一切渐渐使他的心灵深处滋长起要为现代中国民族音乐的发展奉献终身的宏愿。

但是，在屈文中行将毕业的前一年，中国的政治形势急剧动荡，“左”的思潮猛烈冲击着整个社会。终于在他毕业前夕，爆发了那场史无前例的“文化大革命”，迫使他刚要步入社会就卷入了这个浪潮的旋涡。1968年，他与许多同届的毕业生，都被下放到部队进行了长达5年的劳动锻炼。1972年，他被分配到中国铁路文艺工作团创作组从事音乐创作工作。同年，他与同届毕业的钢琴系同学王守洁结婚。可是，当时仍处于“四人帮”横行的阴暗年代，客观环境使得他无法在创作上真正发挥自己的才智。他只能还是利用一切可能的机会，去深入民间采集民间音乐、了解人民的生活，为自己日后的创作发展积累素材。

“文革”这场浩劫对整个中国、包括对屈文中老家的冲击，曾在他的思想上留下了很深的阴影，1975年他携妻带女离开了这个“曾经养育自己、又变成暗无天日的祖国，去奔向南海一隅的另一个不是由中国人统治的中国地方”，以求得自己的发展。当时他的内心真是矛盾重重，“此去是天堂？是地狱？此路是独木

桥？阳关道？不知道，我不知道。……热爱祖国，却要离开祖国；服务人民，偏要远别人民——这个历史的大笑话！……身在抖，心在绞，五星红旗在后，从今染上怀乡病了！……”（摘自“寄客”，即屈文中的诗《男儿不轻弹的泪》）

在香港这个典型的殖民地商业社会里，作为一个从大陆去的中国音乐家，要为发展中国现代的民族音乐、坚持从事严肃音乐的作曲活动而生存下去，当然是决非轻而易举所能办到的。开始屈文中在香港可说是举目无亲、身无分文，只能靠打工、卖苦力来维持生活。并且也只能在工厂打工的间隙、蹲在车间角落去构思自己的创作。逐渐在许多老同学的帮助下，他与王守洁才转为以私人教学的方式来生存，从而也多少给从事音乐创作创造了一些条件。当时在香港，作为一种文化事业、特别作为中国音乐的事业，并不为人们所重视。中国的音乐作品，甚至中国的音乐家，在那里被人瞧不起似乎是司空见惯的。这一切对新去的屈文中夫妇讲来，却非常难过、非常敏感。他们觉得作为一个中国的音乐工作者，有责任以自己的力量去推动香港的中国音乐事业。其中的一个关键就是要努力写出真正能为社会所承认、为广大听众所欢迎的新作品。屈文中决心以“不抱怨过去、也不坐待将来”的精神，脚踏实地、一点一滴地开始自己在香港的新的创作生涯。

在1976年，他先后完成了管弦乐组曲《广东民谣三首》（1，卖杂货，2，思春，3，双飞蝴蝶）、声乐套曲《李白诗组歌四首》、琵琶与管弦乐交响诗《十面埋伏》。后者经过试奏，取得香港有关方面的好评。1977年，屈文中又先后完成了合唱组歌《春天的歌》和《家乡的歌》、以及口琴与乐队《帕米尔绮想曲》（又名《啊！塔吉克》）。特别是后者，于同年8月由香港管弦乐团首演后，曾引起广泛的社会反响。经过这两年的辛勤写作，屈文中为自己立足于香港乐坛奠定了基础，并对今后坚持从事严肃音乐的创作增强了信心。

1978年后，屈文中又完成了管弦乐《帝女花幻想序曲》、大合唱诗篇《黄山，奇美的山》、钢琴组曲《现代》和钢琴曲集《中国民谣钢琴小品四十首》、以及艺术歌曲《西江月》、《春神》、《故乡有条清水河》等。从此以后，他的许多作品不仅为香港、台湾的音乐家采用为音乐会的保留曲目，在东南亚各国、日本、英国、法国等地，都得到演出的机会，并引起颇好的社会反响。他的一些作品开始陆续为一些唱片公司录制成唱片和盒式录音带公开出版。其中交响诗《十面埋伏》和管弦乐《帝女花幻想序曲》还分别获得了“金唱片奖”，大合唱诗篇《黄山，奇美的山》则获得了台湾的“金鼎奖”。同时，台湾的乐韵出版社出版了《屈文中艺术歌曲选》。事业上的成功，大大增强了屈文中进一步投入严肃音乐创作的信心和决心。他以自己的劳动成果取得了应有的社会名声，不久为“亚洲作曲家同盟”正式吸收为该组织的会员。

1984年，台北市立交响乐团约请屈文中，为他们计划于1985年在台湾“艺术季”中上演的大型现代中国歌剧《西厢记》进行作曲。尽管这件事曾引起了一场不小的风波，屈文中始终不动摇地坚持自己的信念，认真完成了对他讲来也是首次考验的创作重任。该作品于1985年在台北隆重首演后，得到了空前的成功和热烈的社会反响。当时台湾当局的李登辉副总统还专门接见了屈文中夫妇，对他的创作成功进行了勉励。同年，他还完成了管弦乐《兰花吟》和《节庆交响素描》等作品。1988年，在上海、香港和台湾三方面艺术家的通力合作下，歌剧《西厢记》又分别在上海和香港隆重演出，为海峡两岸的文化交流作出了新的贡献。

如何在已有的成绩基础上取得新的突破？如何更鲜明地显示出自己的艺术特色和创作个性？这是当时摆在屈文中面前的主要课题。多年来的亲身经验使他深切体会到，要使自己的作品具有经久不衰的艺术生命，必须进一步扎根于祖国民族音乐的土壤，必须进一步大胆运用现代音乐创作的技巧，创造出真正为广大听

众所喜闻乐见的现代音乐作品，必须坚定不移地走“曲高和众”的道路、走与人民大众相结合的道路。自此以后，屈文中除了应约为纪念抗日战争50周年创作了一部钢琴与管弦乐《战争安魂曲》（1987）及应约又写了一部歌剧《天山云雀》（1990）外，似乎他把自己的创作注意力转入一个新的领域——室内乐。如他先后创作了筝与钢琴《月儿高》（1986）、钢琴三重奏《乡吟》（1987）、《钢琴即兴曲五首》（1989）、《钢琴前奏曲八首》（1991）、以及相当数量的艺术歌曲等。这说明屈文中又在朝着一个新的高峰攀登。可是，当1992年他正在为一部新作《大提琴与管弦乐协奏曲》的写作过程中，突然因先天性脑部病变的恶化而逝世。

（二）

作为一位专业的作曲家理应在创作上做到“博而精”的结合，即他既要有涉猎各种不同音乐体裁的全面的创作能力，又必须、也必然只在某几个创作领域突出地体现自己的独特艺术气质与成就。屈文中从1976年正式进入他的创作生涯以来，在短短15年间，他已在声乐、器乐、歌剧等音乐创作的各个主要领域都写出了受到广大听众和音乐界同行一致肯定的代表作，并在海内外乐坛取得了一定的声誉。但是，在这些不同体裁的音乐作品中，以他的声乐创作、特别是艺术歌曲的创作，是他创作思想、艺术风格和成就的最集中的体现。首先，屈文中是一位很注重选择歌词的作曲家。他的艺术歌曲的歌词，无论是古代、近代诗人的诗词，或是当代诗人的诗词，都是充满诚挚深情、又富于生活联想的佳作。可以说，这些歌词没有一首是无病呻吟的浅薄之作，或是朦胧艰涩、故弄玄虚的时髦玩意儿。这有助于使屈文中的歌曲作品大多是饱含充实的内容和真情实感的艺术品。例如在《送友人》和《行路难》（组歌《李白诗四首》之三、四）、

《西江月》（苏轼词）、《故乡有条清水河》等歌曲中着重反映了他自己客居异乡后思念祖国、亲人、故友的无限深情。但是，从这些作品的音乐中还可以感受到作曲家内心的另一面，即别离思念并没有使他消沉颓伤，他对未来仍寄予强烈的信念和无限的希望。

例93：《西江月》



著名歌唱家成明先生曾说："屈文中的歌曲具有很强的可唱性，许多歌唱家都愿意选他的歌曲作为自己的演唱曲目。"一首歌曲要具备较好的可唱性，就要做到旋律流畅、优美、动听，能发挥不同声区的歌唱家的表现特点，善于使歌词与旋律结合得贴切自然、丝丝入扣。而更重要的还要善于创造富于感情的音乐，将歌词所蕴涵的情景、意念作出完整深刻的表达。关于这一点，从20年代以来，经过赵元任、黄自、聂耳、冼星海、贺绿汀等许多作曲家的努力，已取得丰富的经验，并形成了我国艺术歌曲创作

的优秀传统。屈文中在自己这些歌曲的创作中，正是沿着这一条道路、为发展这一优秀传统作出了自己的新贡献。如他的《春神》、《哀思》（原名《天堂路远，愿您归途珍重》）、《雪花的快乐》等作品，真可说是每一个音符都发自他内心的自然流露，句句都浸透了他真挚的深情！

例94：《哀思》开始部分

例94：



同时，屈文中的艺术歌曲一般篇幅都比较大，歌唱的音域也

比较宽，都能给歌唱家提供发挥技艺的可能。有些作品，如《春神》、《雪花的快乐》等还带有花腔式的旋律进行，具有相当好的舞台效果。我们知道，运用花腔的独唱歌曲在中国现代音乐发展过程中数量不多。在50年代初，作曲家李群曾尝试创作了一首《喜鹊飞来叫喳喳》，之后几乎经历了整整20年没有作曲家再在这方面继续作类似的努力。直到70年代中期，才由尚德义和屈文中分别为此作出了新的贡献。

例95：《春神》（见第288页）

由此可见，屈文中歌曲中的“可唱性”并非是一般所理解的曲调甜美、色调华丽等外在的追求，而是努力追求与诗人心灵脉脉相通、与诗词形象紧密统一、与“耐唱性”相结合的更强的抒情性和艺术性。屈文中曾有这样的认识：“音乐必需神似于诗词在情愫、气质、文采和趣味等方面所要表达的。”屈文中没有满足于把歌词所表现的情与景，简单地运用音乐的手段给予惟妙惟肖的、一般性的描绘，他是更深入地挖掘歌词中内含的、更具有概括性的“意”。这个“意”常常不是歌词表面的字意，而是蕴藏在这些字意后面的词作者的个性、词作者在具体词作中所表达的中心思想、以及作曲家对这词作的感受和理解。正是这个“意”加上适当的作曲技巧，决定了一首歌曲艺术性的高度和深度。屈文中的艺术歌曲之所以在音乐上能给人以各具特色的丰富的艺术魅力，能使歌唱家和听众都感到其“曲尽意在”，正是他在艺术创作中重视对“神似”和“意”的追求的结果。

例如在《行路难》中，屈文中没有着意去描绘诗中所提的“金瓯美酒”那种豪华生活，也没有着意去写“冰塞川”、“雪暗天”那样的自然景色，他所着重刻画的是李白那种不愿苟安于浮华生活的深沉的痛苦，以及在生活道路上历尽坎坷仍百折不挠的豪然之气。因而作品的音乐自始至终贯穿着一种令人心潮澎湃的强烈激情。

同样，在《怅惘》（朱自清词）的音乐中，屈文中所强调的也

例95：



不在于歌词所写明的失去了“她”后所产生的茫然若失的痛苦，而是一种不甘心就此沉默的倔强。

屈文中这些艺术歌曲的音乐风格一方面植根于我国的民族音乐传统，另一方面又力求表现出现代的时代精神。这些作品的旋律基本上建立在五声性的七声音阶的基础上，并融会了我国传统民间音乐和“五四”以来优秀“新音乐”作品的音调特点。其中有的歌曲曲调具有中国京剧音调的影响（如《白云歌送刘十六归山》），有的歌曲曲调则接近于四川民谣（如《故乡有条清水河》），有的歌曲曲调与内蒙民间音乐比较接近（如《花是落了》），而有些歌曲的曲调则与“五四”以来的艺术歌曲传统有密切的联系（如《雪花的快乐》、《春神》、《我爱这土地》等）。在这些艺术歌曲中，屈文中将传统音乐的音调进行大胆的艺术处理，使之成为更具开放性、更发展的新型的旋律。其中有些歌曲的音乐不仅格调清新、气息宽广，还渗透出强烈的戏剧性和激情，几乎接近于歌剧的咏叹调（如《春神》、《我爱这土地》等）。

例96：《雪花的快乐》中段（见第290页）

屈文中声乐创作的另一个重要领域是合唱音乐。其中以其大合唱诗篇《黄山，奇美的山》(黄莹词)影响最突出。这是一部拥有七个乐章、连续不断演唱的大型声乐套曲。整个作品的音乐，曲调清新淳朴、形象丰富生动、结构严谨完整，同时对其中的独唱、合唱、伴唱、钢琴伴奏以及它们相互间的结合都处理得非常自然。尤其是其曲式结构，屈文中将第一乐章“天都峰，我多想伴着你”与第七乐章“雨后黄山”的音乐建立在同一个主题的基础上，形成全曲首尾遥相呼应；他又将第三乐章“走……寻……”和第六乐章“雨”的音乐建立在另一个主题的基础之上，进一步加强了各乐章之间的内在联系；而将其第二乐章“寻觅”、第四乐章“云海”、第五乐章“散花精舍远眺”的音乐（均各有其不同的主题）插入其间，整个形成A、B、C、D、E、C、A的模式

例96：



结构，做到了既有统一，又有对比。总的讲，这是一部接近于艺术歌曲性质的大型声乐套曲，其音乐的气质充满诗意的美。

在屈文中的器乐创作方面，显然以他的交响音乐创作具有较大的影响。其重要的代表作是管弦乐《帝女花幻想序曲》。这是一部以我国南方家喻户晓的有关唐代长平公主的爱情故事的民间传说作为题材、以粤曲《帝女花》的音乐为基础的大型器乐合奏。全曲共分五段，连续不断演奏。从艺术形式上讲，作曲家赋予小提琴独奏与管弦乐几乎相等的地位，但它的性质不属于协奏曲，更不是以管弦乐作伴奏的小提琴曲。因为作曲家并没有在发挥小提琴的演奏技艺上给予过多的着墨。整部作品的音乐风格富于强烈的抒情性和戏剧性，同时又具有鲜明的民族特色。人们把它看作是在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》之后的一部富于民族风格的小提琴与管弦乐的力作。

钢琴创作是屈文中器乐创作的另一个重要领域，并占有一定的数量。屈文中的钢琴作品基本上为两种类型。第一种类型都是以中国民歌音调为素材的标题性的组曲或小品集。在这些钢琴小品中，作曲家没有着重去考虑发挥钢琴技巧的问题，而是尝试运用现代多声创作技巧与中国的民间音调相结合。也可以说是他探索音乐创作民族风格的一种实验性的园地。另一种类型是无标题的室内性钢琴音乐，如他的《即兴曲五首》、《前奏曲》等。这些钢琴曲具有典型的钢琴化的织体，以动机性的音型作为乐曲展开的基础，作品结构富于内在逻辑的统一性和多层次性，音乐语言及和声色彩新颖大胆。

例97：《即兴曲五首》之三（见第292页）

歌剧《西厢记》（侯启平编剧、黄莹作词），是一部取材于王实甫同名戏剧的现代大型民族歌剧，全剧分为四幕五场，即第一幕“惊艳、寺惊”，第二幕“赖婚、相思”，第三幕“幽会、拷红”，第四幕“赴考、送别”。将这样一个典型的中国古代题材搬上舞台，是对我国古代文化传统的发扬。屈文中运用现代西



方音乐创作技巧和作曲模式给予重新创造，这是对中国传统文化的一次新的发展。他在创作中充分考虑了中国语言在声调和语调上的特点，通过五声音阶的音调，与具体戏剧情节、人物角色形象相结合，使作品的音乐具有明显的中国民族风格的韵味。他又大胆采用西方歌剧的模式和传统经验（特别是意大利19世纪普契尼的歌剧创作），运用现代西方音乐创作的多声技法和乐队配器，在表演上没有运用中国乐器，没有采用民族唱法，也较好地体现出中国的民族神韵，这是屈文中在艺术上一次大胆创新的具体表现。屈文中事后曾说："那种古典文学之美，在我心中升腾回荡，不停地冲击我的灵感与激情，使我欲罢不得，欲舍不能地去追求那种淳朴的美。也因为如此，尽管创作的路是不平坦的，然而，我却在艰辛中品啜到甜美。"（引自1988年9月3日香港《星岛日报》罗汉文章《屈文中一剧成名天下知》）

屈文中同我国许多作曲家一样，主要运用调性音乐的作曲技法写作他的各种形式的作品。15年的创作实践说明他是真诚地为建立中国的现代民族乐派、为向广大听众提供更多的符合他们的音乐审美的音乐作品作出了自己的毕生贡献。屈文中曾给自己立了一个座右铭："倘能舞笔飞天下，愿将碧血谱新春。"他为此不断奋斗了15年，留下了令人惊服而难忘的大量优秀音乐作品，他自己却悄悄地告别了人间！

第十八章　施光南



我希望成为一名党的文艺尖兵，用自己的笔尽力写出无愧于祖国、无愧于我们时代的作品。如果我的作品能在人民火热的“四化”建设中起到一些好作用，能使青年人更加热爱我们的祖国，充满对未来的信心，加深对党的感情，则是我最大的欣慰。

——施光南

（一）

施光南，祖籍浙江金华，1940年8月22日出生于四川重庆。他的父亲施复亮，是著名的民主人士、中国民主建国会的创始人之一。他的母亲钟复光也是中共的老党员。他们在中国共产党的领导下长期从事革命工作，为躲避反动派的通缉，多年过着颠沛流离的生活。因此，施光南出生后，就被迫过着不安定的生活，先后在重庆、上海、金华等地上小学。直到1949年中华人民共和国建立

后，他才随家定居北京。1951年，入北京101中学学习。这是当时一所主要为接纳革命干部子弟的中学，各方面都要求比较严格，客观的环境也比较优越。

施光南从小就喜爱文艺。无论对中国古典文学、外国文艺、我国的民间艺术等，他都表现出很大的兴趣。尤其是音乐，受其家庭和周围环境的影响，他对中国的革命历史歌曲、苏联和东欧的群众歌曲、中国的民歌、戏曲等都很喜欢，并且还会很有味道地背唱不少。据他的自述，他在念小学时就曾自己编写过一首歌曲《春天》，这首歌曲还在重庆市小学生歌咏比赛中获了奖（参见苏夏《施光南和他的音乐》一文）。他的这种自发的音乐创作活动，在他进入北京101中学期间有了进一步的发展。在这6年学习期间，他共写了300多首各种风格的歌曲。中学毕业前，在同学们的帮助下，他才选择了其中一部分油印成册，题名《中外民歌选》（在该集中作曲者均用了假名字），分发给同班的同学。由此可见，施光南在他进入音乐院校之前，已经在歌曲的创作上作了一定的准备。

1957年施光南中学毕业，他决心投考音乐学校，以满足自己久以向往的从事作曲的愿望。他作为插班生考入了中央音乐学院附属中学的理论学科二年级（这是当时中央音乐学院附中新设立的一个为作曲、音乐学、指挥三个系提供后备生的教学建制）。1958年中央音乐学院迁至北京，他们这个班、连同有关教职员均被留下并入新建的天津音乐学院。1959年，施光南升入天津音乐学院作曲系。但是，他的作曲主科仍委托中央音乐学院的苏夏教授进行指导。

在作曲系5年学习期间，他先后创作了表演唱《五好红花寄回家》、声乐套曲《革命烈士诗抄》、女声小合唱《公社书记下田来》、《我们给猪当保姆》、小提琴曲《瑞丽江边》、弦乐四重奏《青春》、以及一部《钢琴协奏曲》等。

1964年施光南毕业于天津音乐学院，被分配到天津歌舞剧院

任创作员。70年代初，他又先后创作了歌曲《最美的赞歌献给党》、《北京啊！你是伟大祖国的心脏》、《打起手鼓唱起歌》，舞蹈音乐《鸿雁高飞》，以及担任河北梆子《红灯记》的主要唱腔设计和京剧《红云岗》的全部唱腔设计等。

1976年“文革”结束，施光南与全国亿万人民一起共同庆贺“四人帮”黑暗统治的垮台。他及时创作了著名的歌曲《祝酒歌》，表达了当时中国人民出自内心的喜悦，并创作了歌曲《周总理，你在哪里》，表达了人民对老一辈革命家的怀念和赞颂。这两首歌曲牵动了所有中国人的心，成为概括当时时代的新声。1978年，施光南被调入中央乐团创作组，为他尽情发挥自己的创作才智提供了一个比较理想的环境。特别是党的“改革开放”方针，大大激发了他的创作热情。在这10多年间，他先后创作了几百首歌曲，其中最突出的有女声独唱《吐鲁番的葡萄熟了》、女声独唱及合唱《在希望的田野上》、女声独唱《洁白的羽毛寄深情》、男声独唱《我的祖国，妈妈》、女中音独唱《月光下的凤尾竹》、男声独唱《多情的土地》、以及童声独唱及重唱《校园多美好》等。1981年，为纪念鲁迅诞辰一百周年他创作了大型歌剧《伤逝》，得到了音乐界很高的评价。1985年，在第三届全国音乐家代表大会上施光南被选为中国音乐家协会副主席，是那次被选副主席中最年轻的一位。1986年，他又被选为全国青年联合会的副主席。1980年10月、1987年10月、1989年10月，分别在天津、武汉、广州举办了他的《声乐作品音乐会》。1990年3月，又在北京举办了他经长期努力写成的另一部大型歌剧《屈原》的音乐演唱会。但是，就在同年4月18日，在他与其女儿试唱新修改的歌剧《屈原》时，他不幸突然因脑溢血而病倒在钢琴上。至5月2日，终于因不治而与世长辞，终年50岁还不到。

（二）

据有关资料，施光南从小就表露了他对艺术的广泛兴趣及对

音乐创作的才能。仅从他1957年进入中央音乐学院附属中学理论学科算起，他的音乐创作生涯也有30多年的时间。在这期间，他几乎对音乐创作的各种体裁都作了涉猎，而且还可说是一位多产的作曲家。据不完全的统计，他大约创作了近千首各种类型的歌曲（包括他中、小学时代所写的歌曲在内），五部声乐套曲（即《革命烈士诗抄》、《在祖国大家庭里》、《云南即景》、《神州吟》、《海的恋歌》），两部歌剧（即《伤逝》和《屈原》），一部舞剧（《白蛇传》），五部戏曲唱腔设计（京剧《芦花淀》、《凌河春》、《红云岗》、《第二个春天》和河北梆子《红灯记》），两首小提琴独奏曲（《瑞丽江边》和《帕米尔舞曲》），一部钢琴协奏曲《阿里山之鼓》，一部弦乐四重奏《青春》，一部管弦乐曲《打酥油茶的姑娘》，以及五部电影音乐（即《海上生明月》、《幽灵》、《当代人》、《彩色的夜》、《神奇的绿宝石》）等。在这些众多的音乐体裁的作品中，以他所创作的抒情歌曲和歌剧，最能体现他独特的艺术风格和成就。特别是他的抒情歌曲作品，在中国70至80年代的人民音乐生活中影响也最大。如果说瞿希贤的群众歌曲创作是曾经影响了50至60年代一代中国人的心声的音乐的话，那么施光南的抒情歌曲创作则是又影响了一代（即70至80年代）中国人的心声的音乐。

施光南的抒情歌曲创作，数量相当多，年代的跨度也比较长。70年代中期至80年代中期，是他抒情歌曲创作的旺盛时期。他的许多优秀的、代表性的抒情歌曲作品大多也产生于这个阶段。根据对他最有代表性的抒情歌曲的分析，可以看出有如下值得注意的艺术特征：

一，在题材内容的选择上，他比较重视将政治与艺术结合起来，而不主张将它们对立起来。他的许多歌曲（如《打起手鼓唱起歌》、《洁白的羽毛寄深情》、《周总理，你在哪里》、《在希望的田野上》、《多情的土地》等等）都是从不同的角度表达了我国人民那种热爱祖国（包括热爱党和领袖）、热爱人民、热

爱生活的深厚感情，但是，它们绝不是那些脱离生活的、单纯的“公式化”、“概念化”的政治说教。同时，还有不少歌曲（如«吐鲁番的葡萄熟了»、«月光下的凤尾竹»、«山村里有个美丽的传说»、«假如你要认识我»、«红桃与翠柳»等等）则都是从不同的角度表达了人民生活中的爱情、友谊、对幸福的向往等，但是，它们又不同于那些脱离时代、脱离社会政治的、单纯个人内心的自我扩张，更不是那些卿卿我我、无病呻吟的老调重弹。如何在艺术创造中将社会、时代的要求同个人内心的抒发结合起来，如何将人民的感情与艺术家的自我感受自然融合，这是历来一切伟大艺术家所共同追求的创作理想，也是施光南在自己抒情歌曲创作中所坚持的创作原则。这正是人们所说的，在施光南的抒情歌曲中具有非常深厚的“诗意”的一个原因。从施光南的这些抒情歌曲中，使我们感受到赵元任的«教我如何不想他»、黄自的«玫瑰三愿»、聂耳的«铁蹄下的歌女»、冼星海的«夜半歌声»、张曙的«日落西山»等作品所奠定的优秀艺术传统得到了进一步的发扬。

二，任何艺术都是通过特定的语言和形象来进行表现的，音乐也不例外。作为音乐艺术的一个重要方面的歌曲，其音乐语言的主要成分是旋律，这也是大家所公认的。尽管在一首歌曲中，像和声、复调、伴奏织体等音乐语言也各有其相互配合的作用，但它们都不能取代旋律在歌曲中的重要地位。如果一位作曲家写不出动人的旋律，他就很难成为一位称职的作曲家，对歌曲创作讲来尤其是如此。那么，这里所说的“动人”的旋律，又指的是什么呢？从施光南的这些抒情歌曲看，就是他善于创造出符合歌曲内容要求的、饱含内心激情的旋律。这也就是施光南的抒情歌曲具有生动形象性的关键所在。如他的«打起手鼓唱起歌»（韩伟词），是一首生动表现中国人民对祖国无限热爱、对未来充满信心的内心感受的作品，歌曲的中心是要表现人们由衷的喜悦和欢乐。在歌曲的前半部，通过有词的歌唱虽然已经基本上

表达了这样一种感情，但仅仅这些就会感觉作品还没有得到应有的展开而显得有些平淡。因而作曲家增加了一个富于跳动节奏的、舞蹈性的器乐“前奏”，和仅仅只唱“衬词”而没有具体文字内容的“后半部”（它与前奏是建立在同一个旋律基础上的）。这样就把整首歌曲所要求的、人们的内心喜悦和欢乐的感情，作了非常生动的“补充”。对这首歌曲讲来，这个无词旋律的“补充”，真是非同一般。它恰恰是把歌词所要求的感情推向高潮的、画龙点睛的部分。

例98：《打起手鼓唱起歌》

类似情况，在他的《祝酒歌》（韩伟词）中也可以看到。但是，在《祝酒歌》中所表现的欢乐，比在《打起手鼓唱起歌》中所要求表现的欢乐，其包含的政治内容要复杂、深刻得多。这是粉碎“四人帮”后人民群众在经过长期的压抑和痛苦后终于得到胜利时的内心喜悦之情和对未来重新充满希望的生动写照。因此，作曲家对其形象的刻画采取了“扬（歌曲的前奏，亦即整个作品的核心主题）——抑（歌唱部分的开始）——扬（歌曲音乐的展开）”的处理，从而使情感的表达有鲜明的对比和由低到高的层次变化过程。



例99：《祝酒歌》的前奏和主题（见第300页）

这种在艺术形象塑造上的细致差别，都是要通过具有深刻内

例99：



涵的旋律进行表达的。施光南就称之为作曲家的“音乐感”。对这一点，施光南曾讲：“搞音乐创作最重要的是要有作曲方面的‘音乐感’，这就是说，要善于把自己的创作激情化为音乐，而且要化得好、化得感人”；“主要是写出和自己的激情相符合的旋律。音乐艺术最打动人心的东西是旋律，旋律是一首曲子的灵魂。这是因为旋律是创作中个性最鲜明、最有创新余地的东西”。（均引自韩建邠、张前的《记施光南同志关于音乐创作的一次谈话》）

三，人们通过语言表达思想是很讲究逻辑的，没有逻辑思维的语言是不可能表达有完整内容的思想的。艺术通过其特定的艺术语言来反映具有生活内涵的思想感情也是必须通过一定的、具有逻辑结构的形式，才能给人们以明确的感受。尤其对只能依靠音响运动来进行表现的音乐艺术（包括作为音乐与诗歌相结合的歌曲在内），形式结构的重要性就更为明显。一首好的歌曲绝不是按照歌词随随便便唱出来的，它必须依靠作曲家的艺术劳动，根据歌词所表达的内容，参照大家所公认的不同的思维模式和艺

术模式，进行专门的艺术创造（这才是真正意义上的“作曲”）。过去曾有人在高度评价聂耳的创作成就时，称他是一位杰出的“形式的创造者”，这是有道理的。我认为施光南的抒情歌曲之所以为人们百唱不厌，除了他的歌曲旋律都饱含着丰富的激情外，更为重要的是他很讲究作品的形式结构的严谨、富于逻辑性和独创性。例如他的《吐鲁番的葡萄熟了》（瞿琮词）是一首爱情题材的抒情歌曲。整个作品音乐的材料非常集中、单纯，风格清新而富于诗意，结构十分严谨、统一。由于作品内容的要求，作者以新疆维吾尔族的民间音调作为旋律的基本素材，但是，施光南所追求的不单纯是为了体现某种地方特色，而是与内容密切结合的民族神韵，以及与现实生活相结合的新的抒情风格。这一点在施光南其他许多抒情歌曲中也有鲜明的体现。

例100：《吐鲁番的葡萄熟了》



又如他的《在希望的田野上》（晓光词），是一首着重表现80年代中国青年那种豪迈、乐观、富于进取精神思想面貌的歌曲。作曲家将全曲的音乐发展建立在两个基本主题上，即热烈欢快的、锣鼓式节奏的“动机”（最先出现在歌曲的前奏中，后来主要出现在歌唱的后半部）和豪迈宽阔的歌调（出现在歌唱的开始，并成为整个歌唱部分的主体基础）。前者的性格具有火一样的活力，后者的性格着重表现一种朝气蓬勃、开朗乐观的气质。

两者的关系是相辅相成的，共同勾画出作品所要求的80年代中国青年形象。

例101：《在希望的田野上》

作曲家根据这样的艺术构思，将这两个主题按照复二部曲式的原则进行结构，即A（前奏）、B（它本身又是以b、b′构成的单二段体）、A′（以“前奏”的材料所写的歌唱“衬字”的部分）、B′（b′的又一次变形）。还值得注意的是在B的主题发展中，作者有意识地加入了A的因素，使两者符合相辅相成、互为补充的关系。由此可见，作为全曲发展的基础材料只有两个，作曲家就是根据自己的艺术构思将这两个素材精密地、有逻辑地结构成一个新的、完整的艺术整体。



《周总理，你在哪里》（柯岩词）是表现当时中国广大群众对为革命事业贡献终身的老一辈革命家的由衷的赞颂和深情悼念。显然，这里所涵盖的感情内容比上一首歌曲要复杂、深厚。加上歌词是一首自由体的长诗，没有规整的格律，字句长短的差距较大。要将这些长长短短的词句谱成一首完整的歌曲，显然是相当困难的。因为参照一般通用的歌曲模式来进行创作已不适应

了。看来施光南是参照过去赵元任的创作经验，以大型“通节歌”的形式（这是用于大型叙事歌曲的多段体结构的形式，一般说，它没有死定的格式，大多依据歌词内容的要求，参照器乐创作的结构原则，由作曲家自由地进行写作的）来进行结构。即全曲以A（即开始16小节的一个乐段）、B（它本身是一个单三段体的乐段）、C（它本身是一个拥有四个小段所组成的乐段）、“间奏”（以A的材料写的）、A、“尾声”这6个段落所组成。这里的B和C的音乐仿佛是与A不同的新材料，其实它们都是A的变形和发展。这就使整个作品的结构成为一个带有展开部的复三部曲式的结构。这种结构一般常用于大型器乐曲的创作，但施光南将它成功地、创造性地用于声乐曲的创作了。因此，尽管这首歌曲的篇幅很大，它所用的主题材料并不杂，音乐的展开很有逻辑层次、很集中。这样一种将器乐创作的结构原则借用于声乐创作，也是聂耳有些歌曲创作的一个重要特征。

四，施光南的抒情歌曲之所以使人们感到十分亲切、新颖、又富于浓郁的生活气息，还在于他的旋律都具有极其鲜明的民族风格。这与他在自己创作中始终坚持“为人民服务”的方向、重视和熟悉群众的审美要求有密切的关系。他曾经说过这样的话：“创作时不考虑欣赏对象是不行的，要使旋律尽量便于群众接受。脱离欣赏者的审美要求，技巧再高明，听众不接受，也是枉然。”（引自施光南的著作《我怎样写歌》）另外，还跟他非常重视对我国民族民间音乐的学习、并有长期的积累有关。在他那一代作曲家中，恐怕很少有人具有像他那样深厚的民族民间音乐积累的底子。但是，在他许多抒情歌曲作品中，我们几乎看不到他引用哪一首具体的民歌曲调，他总是将所听到、记录下的民歌曲调默默地记在心间，将它们融化为自己的音乐语言，创造性地运用于创作的实践中。因此，在他的许多抒情歌曲中给人们听到的，都是既有地道的民族风味，又带有他独特个性色彩的音调。当然，在有些歌曲（如《吐鲁番的葡萄熟了》、《打起手鼓唱起

歌》、《月光下的凤尾竹》等）中，由于歌词内容的要求，他也曾有意识运用某个地区的音调（包括有特性的曲调进行和节奏特点等），从而使作品的风格更增添了符合歌词所要求的地方特色；而在有些歌曲（如《在希望的田野上》、《周总理，你在哪里》、《多情的土地》等）的创作中，其音调的风格仿佛是综合了南北方地区、综合了汉族与各少数民族地区所共有的新的民族风格，也可以说是施光南创造的、70至80年代的“现代中华民族音乐的风格”。

（三）

1981年施光南为纪念鲁迅诞辰一百周年，根据鲁迅的同名小说创作了一部大型歌剧《伤逝》（王泉、韩伟编剧作词）。这部歌剧于当年夏天在北京首演后，曾以其独特的风格、感人的音乐得到音乐界的高度赞赏。歌剧剧本、剧词和音乐，都出色地再现了原小说的深情和诗意，以新颖的歌剧语言体现了原作所蕴含的对自由、幸福的强烈向往，对冷酷的旧社会封建意识的无情揭露、沉痛控诉，以及在鲁迅这篇著名小说中所饱含的浪漫主义精神。充分运用音乐、特别是歌剧演唱的手段，来表达剧情的发展和剧中两位主人公的丰富内心世界，是作曲家的创作重心。为此，他大胆借鉴了西方大型歌剧的创作经验，只在极少几处保留用白话式的对白，其他都是运用音乐（幕前曲、幕间曲及场面音乐）和歌唱（咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等）来表现的。不仅如此，为了突出这部歌剧的音乐性和抒情性，作者打破了以往歌剧分幕分场的传统习惯，将原作的情节以“春、夏、秋、冬”四季的顺序来结构全剧，并从音乐结构上适当注入大型器乐创作奏鸣曲式的结构原则。即将“春”（第1、2曲）与“夏”（第3—12曲），作为全剧音乐的“呈示部”，用以陈述两位主人公（即子君与涓生）的爱情；将“秋”（第13—30曲）与

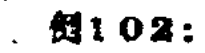
“冬”（第31—43曲），作为全剧音乐的“展开部”，集中表现这两位主人公由爱情的欢乐和幸福，逐步走向失望和破裂的戏剧性矛盾愈益加深的剧烈变化过程；然后，进入一场双人舞的“插部”（此段后来在录音时已删去），最后又以“春”的再现（作为“再现部”）作结束。值得注意的是，作者还有意识将“秋”与“冬”的音乐占全剧音乐的绝大部分的篇幅，从而大大增强了全剧音乐的戏剧性的分量和悲剧性的气氛。

在歌剧创作中适当吸收器乐创作的结构原则，当然并非由施光南开创的，早在19世纪欧洲有些歌剧大师都已实践过。但是，在中国歌剧创作的发展过程中，施光南这一尝试无疑是具有相当创造性的。这种尝试如处理得好，确实有利于歌剧音乐结构的严谨统一，而这正是我国不少歌剧音乐创作所应加强的。

由于施光南在歌曲创作上的深厚功底，这部歌剧的歌唱部分写得相当出色。这部歌剧的剧中人物实际上只有子君（女高音）和涓生（男高音）两个人，作曲家有意识另外加了两个作为“旁白”的角色，一个是女中音，一个是男低音，正好组成一组四重唱。这样的创作构思也是独具匠心的，在中国歌剧创作发展中也是罕见的。歌剧的音乐是以抒发这两位主人公爱情的唱段《紫藤花》为核心，这个主题不仅贯穿在子君与涓生的一些唱段中，还根据剧情的展开作相应的变化，贯穿于整个歌剧音乐的发展中。为了集中表现剧中人物丰富的内心世界，作曲家创作了好多首非常动人的大型咏叹调（其中有些还是运用了典型的传统“da capo”的形式）。如涓生的咏叹调《她夺走了我的心》、《金色的秋光》，子君的独唱《我看见了什么？》、咏叹调《风萧瑟》、《不幸的人生》等。歌剧中有些“旁白”的唱段也写得很出色，如在“秋”这一场中的男低音独唱《人生的路上步履难》等。作曲家还在歌剧中运用了一定分量的重唱、合唱、及合唱的伴唱。有些确实写得相当动人，如子君与涓生的二重唱《紫藤花》，子君、涓生与旁白的重唱《可怕的沉默》，“秋”这一场中的合唱

《渴望》，等等。

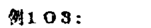
例102：重唱《可怕的沉默》



(子君)多么可怕的沉默，
(涓生)盲目的爱成了绳索，
再也看不见爱的欢乐。
我们拥在一起受折磨，
爱那枯萎的紫藤花，
我的心已不再爱，
被遗忘在一个角落。
耳边是良心的谴责。

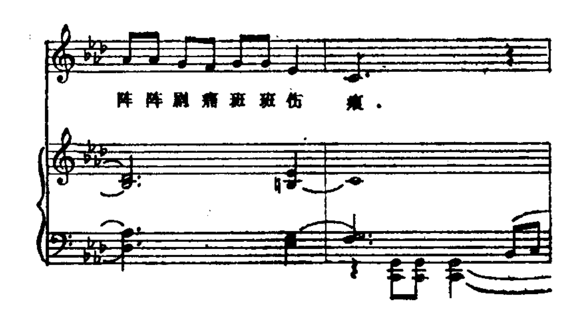
例103：子君的咏叹调《不幸的人生》（见第307—308页）

因此，尽管剧中人物很少，但整个歌剧音乐的分量很重、形式丰富，并自始至终充满着一种“中国式”的、浓厚的诗意情趣。这些动人的音乐唱段不仅成功地塑造了剧中主人公的典型形象，有机地推进了歌剧情节的发展，并且还可以成为音乐会演唱的优秀曲目。



(独) 又是死一样的寂静，又是冰一样的寒

冷，我的心啊被裂得



总之,施光南不仅是一位在新中国培育下成长起来的、颇有才华的作曲家，更难得的是从他的音乐创作中流露出他那一贯热爱祖国人民、热爱社会主义的崇高情操。他通过自己的音乐创作热情讴歌的是千千万万的中国人民，他把自己的一切都贡献于“为人民服务”的艺术劳动中。他公开宣称自己的创作理想就是要用音乐来“抒发出千千万万人民的心声”。他之所以将自己的创作重心倾注于抒情歌曲和歌剧的创作，他之所以在美学观点上更倾向于朝“雅俗共赏”的方向努力，这都与他的上述创作理想是紧密相连的。这也有助于他对艺术创作有自己的明确见解，有助于他在艺术创造中敢于坚定不移地发挥自己的独创性，以及有助于他的独特的艺术风格的形成。从这一点讲，人们在他逝世后称他为“人民的音乐家”是不过分的。

后　　记

«中国近现代音乐家评传»（上册，近代部分）已于1992年正式出版，但是，该书的下册（现代部分）由于种种原因，一直拖到最近才付排。这并非全是出版社的责任，我自己就没有两册同时完稿。上下两册的体例、规格、要求，大体是一致的，只是在选题的范围上"下册"略有缩小，即原还包括少量理论家，现在给删掉了。原因主要是考虑，对理论家的评述可能对大多数读者讲来会显得既枯燥又难懂。另外，选入"下册"的作曲家并非只是出生于"现代时期"的音乐家，主要是指他们的艺术成就大多集中在"现代时期"（如瞿希贤、朱践耳、杜鸣心等）。而有些老一辈作曲家（如贺绿汀、吕骥、马思聪、江文也等），他们实际早在30年代就已开始其艺术创作活动，但他们的成就并不局限于三四十年代，因而也就将他们都纳入"下册"的范围。

其次，原来曾计划选入本册的作曲家要多于"上册"（最初打算写20多位作曲家），但实际上本册仅仅写了17位作曲家，比"上册"还少了一点，而篇幅却比"上册"还多出了四分之一。因为，在本册所选入的作曲家都是在音乐经历上比较长、作品数量相当大、作品的形式体裁也比较宽的代表性音乐家。显然要在原来的篇幅中将这时期所有有代表性的作曲家都作全面的评述是不现实的。因而，经过反复考虑，认为与其为了要写的范围宽泛而每章写得不深不透，还不如把选题范围适当压缩、而尽可能对选入的作曲家写得稍全面些、稍深一点。同"上册"一样，仍在具体评述前另加一个"总论"，以便给读者对这个时期中国音乐

的发展的总貌（包括其代表性的作曲家、代表性的作品）有一个较为全面、概括的了解。

第三，在进行工作的过程中，我深感比写“上册”要费力。这些作曲家不仅作品多而难，而且有关他们的资料几乎没有一个专门的机构进行过收集、整理、研究，一切都得自己从收集第一手资料做起，而且还可能会碰钉子、费口舌。从这点讲，我对有些作曲家积极与我配合，将他们的部分作品手稿及录音无私地借给我学习，对我工作中所产生的错误或疏漏热情地给以一一指正，深为感动。没有他们的帮助，单凭我个人的力量，是很难完成这个任务的。

第四，原计划在“下册”中应该适当加强对台湾、香港地区代表性作曲家的评述。但是，实际上这个愿望仍未能实现。主要原因还是缺乏足够的资料、缺乏足够的了解。这次仅选入了香港作曲家屈文中，这是因为多年来我与他经常有联系，他的许多情况我比较了解，他的许多作品我有乐谱和音响，同时他在香港、台湾等地区确实有一定的代表性。但是，从总的说，这本书在这个方面的不足是明显的，也是我感到十分遗憾的。希望在不太远的将来能对此进行必要的弥补。

第五，本册完稿后又因一些原因搁下了近 3 年。这次付印前仅作了一些文字的修订，没有对内容作全面的补充。将来如有可能，再一并进行修订吧。

最后，在进行本书的写作过程中，我曾阅读了不少有关的评论文章，也向不少同志请教过。我谨在此诚挚地向这些评论文章的作者、以及一切对我的工作给予帮助和关心的同志们致以衷心的感谢。另外，所有的谱例仍是由中央音乐学院的程源敏同志给以精心绘制的，本书的出版又得到文化艺术出版社的领导、以及编辑部耿在镳、白学践等同志的帮助和支持，谨此一并致以诚挚的谢意！通过对本书的写作，我深深体会个人的力量和个人的水平确实是非常有限的，深深体会到“学无止境”这句老话的深厚

含义。我是作为一次学习来从事这项工作的，深切期望广大读者多多给予批评指正！

汪毓和

1996年3月8日